



**Universidade de
Aveiro
Ano 2009**

Departamento de Comunicação e Arte

**RUI MIGUEL DE
ARAÚJO E SILVA**

**TÉCNICAS DE ENSAIO – TRÊS ESTÁGIOS PARA A
PERFORMANCE**



**Universidade de
Aveiro**
Ano 2009

Departamento de Comunicação e Arte

**RUI MIGUEL DE
ARAÚJO E SILVA**

**TÉCNICAS DE ENSAIO – TRÊS ESTÁGIOS PARA A
PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música ramo Direcção, realizada sob a orientação científica do Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais, irmãos e à Olga

o júri

presidente

Prof. Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Maestro Ernst Schelle

agradecimentos

Este trabalho é um projecto que beneficiou da ajuda de muitas pessoas. Não podia deixar passar esta oportunidade para reconhecer e mostrar a minha gratidão para com aquelas que, de forma mais directa, contribuíram para a sua concretização.

Ao Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, por ter aceitado orientar este trabalho, pelo empenho com que o acompanhou desde o início, pela confiança em mim depositada, pelas críticas, pelas sugestões, pela pronta disponibilidade com que sempre me atendeu, o meu reconhecimento.

Ao Maestro Ernst Schelle, por todos os ensinamentos e colaboração prestada, o meu agradecimento.

A todos os elementos da Orquestra de Sopros *Intemporalis*, as palavras serão sempre poucas para agradecer o empenho, a dedicação, o companheirismo e a amizade.

Aos meus colegas da Banda de Música da Força Aérea Portuguesa – particularmente aos amigos Paulo Carvalho, Américo Russo, Sertório Calado – pela amizade e todas as formas de apoio ao longo da realização deste trabalho.

Ao Ateneu Artístico Vilafranquense, nomeadamente ao Presidente da Direcção Mário Calado, ao Sr. Luís Quintelas e ao Sr. Carlos Miranda, agradeço a disponibilidade e carinho com que apoiaram este projecto.

Ao Tenente Coronel Élio Murcho e ao Tenente António Rosado, pela motivação e pronta ajuda que me deram nestes dois anos de mestrado.

palavras-chave

música, performance, direcção, orquestra de sopros, banda, técnicas de ensaio.

resumo

Dissertação desenvolvida no âmbito da conclusão do mestrado em direcção – vertente direcção de bandas e orquestras de sopros.

Sendo este um documento de apoio ao concerto final, a temática centra-se nas problemáticas das técnicas de ensaio. Com o objectivo de responder de forma mais eficiente, defender e recriar a ideia musical do compositor, são apresentados dois capítulos que abordam respectivamente o trabalho individual do maestro, e o ensaio.

Preparação e Planificação – descreve a primeira etapa de trabalho de um maestro e realça a preponderância que esta assume no trabalho de ensaio. É referida uma metodologia de estudo da partitura baseada em três etapas progressivas de trabalho, com abordagens e objectivos a atingir distintos. São enunciadas algumas orientações gerais na marcação da partitura, preponderantes na fluidez psicomotora do maestro, e por último, algumas ideias gerais sobre a planificação de ensaios, domínio importante no aproveitamento do tempo útil de ensaio.

Organização do Ensaio – Divide-se em dois domínios. O primeiro, Preparação Instrumental, aborda a utilização de técnicas que têm em vista o aquecimento e a afinação da orquestra. O segundo, Três Estágios de Ensaio – I *Primeira Leitura*, II *Aperfeiçoamento dos Conteúdos* e III *Interpretação* – visa a concretização de objectivos bem definidos de uma forma sistemática e progressiva, com a finalidade de responder de maneira mais eficiente às problemáticas inerentes na preparação para a performance.

Orquestra de Sopros *Intemporalis* – objecto de estudo desta dissertação, apresenta um relatório sobre a actividade desenvolvida na preparação do concerto final. Os resultados foram obtidos através da observação participante e o inquérito feito aos músicos da orquestra.

No Sumário e Conclusões é feita uma síntese e são formuladas algumas considerações finais onde se destaca a validade e eficácia das técnicas utilizadas, assim como o papel decisivo das mesmas no concerto final.

keywords

music, performance, conducting, wind orchestra, wind band, rehearsal techniques.

abstract

Thesis developed in order to conclude the Master's degree in conducting – conducting wind bands and wind orchestras.

Being a support document to the final concert, its main theme is focused on the subject of the rehearsal techniques. With the main goal of trying to give answers in a more effective way, defend and recreate the composer's musical idea, two chapters are presented which respectively concern the conductor's individual work, and the rehearsal.

Preparation and Planning – describes the first phase of the conductor's work and enhances its preponderance in the work of the rehearsal. Refers a method of score study based on three progressive work stages, with different approaches and goals to achieve. Presents some general guidelines in the score marking process, fundamental to the psychomotor fluidity of the conductor, and at last, some general ideas about the rehearsal planning, an important domain in making the most of the useful rehearsal time.

Organizing the Rehearsal – it is divided in two domains. The first one, Instrumental Preparation, approaches the use of techniques in the warming up and in the orchestra's tuning processes. The second one, The Rehearsal's Three Stages – I *First Reading*, II *Improvement of the Contents* and III *Interpretation* – aims to achieve well defined goals in a systematic and progressive way, in order to answer in a more effective way to the inherent subject of Preparing for the Performance.

Wind Orchestra *Intemporalis* – subject of study in this paper, presents a report about the activity developed preparing for the final concert. The results were obtained through participant observation and also through an inquiry made to the orchestra's musicians.

In Summary and Conclusions, a synthesis is made and some final considerations are presented, enhancing the validity of the applied techniques and also their decisive role in the final concert.

ÍNDICE

ÍNDICE	8
ÍNDICE DE FIGURAS	10
ÍNDICE DE TABELAS	10
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 ● PREPARAÇÃO E PLANIFICAÇÃO	15
1.1 ESTUDO DA PARTITURA	16
1.1.1 APROXIMAÇÃO À PARTITURA	17
1.1.2 ANÁLISE DA PARTITURA	18
1.1.3 SÍNTESE DA PARTITURA	19
1.2 ANOTAÇÕES NA PARTITURA	19
1.3 PLANIFICAÇÃO DOS ENSAIOS	23
CAPÍTULO 2 ● ORGANIZAÇÃO DO ENSAIO	24
2.1 PREPARAÇÃO INSTRUMENTAL	25
2.1.1 TÉCNICAS DE AQUECIMENTO	26
2.1.2 AFINAÇÃO	29
2.2 TRÊS ESTÁGIOS DE ENSAIO	32
2.2.1 I ESTÁGIO - <i>PRIMEIRA LEITURA</i>	33
2.2.2 II ESTÁGIO - <i>APROFUNDAMENTO DOS CONTEÚDOS</i>	34
2.2.3 III ESTÁGIO - <i>INTERPRETAÇÃO</i>	36
2.3 SINOPSE	37
CAPÍTULO 3 ● ORQUESTRA DE SOPROS <i>INTEMPORALIS</i>	39
3.1 CONSTITUIÇÃO DA ORQUESTRA DE SOPROS <i>INTEMPORALIS</i>	40
3.2 PLANO TEMPORAL DE TRABALHO	42
3.2.1 REPERTÓRIO	42
3.2.2 ANGARIAÇÃO DE APOIOS E PATROCÍNIOS	45
3.2.3 DIVULGAÇÃO DO EVENTO E PREPARAÇÃO DOS PROGRAMAS	46
3.2.4 ENSAIOS	46
3.3 INQUÉRITO AOS MÚSICOS	51
3.3.1 CARACTERIZAÇÃO DOS ELEMENTOS DA ORQUESTRA <i>INTEMPORALIS</i>	52
3.3.2 PREPARAÇÃO INSTRUMENTAL	53
3.3.3 TRÊS ESTÁGIOS DE ENSAIO	63
3.3.4 AVALIAÇÃO DO CONCERTO FINAL	69
3.3.5 CRÍTICA AO CONCERTO, AO PAPEL DO MAESTRO E AO TRABALHO DESENVOLVIDO	73
SUMÁRIO E CONCLUSÕES	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
ANEXOS	79
ANEXO A – ENTREVISTA AO MAESTRO ERNST SCHELLE	80

ANEXO B – GUIA (EXCERTO DO IRISH TUNE DE PERCY GRANGER)	91
ANEXO C – MARCAÇÃO DO 1º TEMPO (PLANO BIDIMENSIONAL)	92
ANEXO D – ÍCONES DE COMPASSOS	93
ANEXO E – CARTAZ DO CONCERTO	94
ANEXO F – PROGRAMA DE CONCERTO	95
ANEXO G – INQUÉRITO AOS MÚSICOS	97

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Três etapas progressivas no estudo da partitura</i>	16
Figura 2 – <i>Ícones de compassos</i>	22
Figura 3 – <i>Grande Escala Matriz</i>	28
Figura 4 – <i>Plano temporal de trabalho</i>	51
Figura 5 – <i>Gráfico de relação idade/sexo</i>	52
Figura 6 – <i>Gráficos relativos à actividade profissional e às habilitações musicais</i>	53
Figura 7 – <i>Modelo de aquecimento</i>	54
Figura 8 – <i>Materiais utilizados no aquecimento</i>	55
Figura 9 – <i>Parâmetro considerado mais importante no aquecimento</i>	59
Figura 10 – <i>Parâmetro considerado menos importante no aquecimento</i>	60
Figura 11 – <i>Importância do aquecimento no rendimento do ensaio</i>	60
Figura 12 – <i>Modelo de afinação</i>	62
Figura 13 – <i>Avaliação do método de afinação utilizado</i>	62
Figura 14 – <i>Tipo de abordagem no ensaio das obras</i>	63
Figura 15 – <i>Classificação da concretização dos objectivos no 1º estágio de ensaio</i>	65
Figura 16 – <i>Classificação da concretização dos objectivos no 2º estágio de ensaio</i>	68
Figura 17 – <i>Classificação da concretização dos objectivos no 3º estágio de ensaio</i>	69
Figura 18 – <i>Avaliação do concerto final tendo em conta o trabalho desenvolvido</i>	73

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Abreviaturas dos instrumentos mais comuns em orquestra de sopros</i>	21
Tabela 2 – <i>Conteúdos Musicais</i>	35
Tabela 3 – <i>Sinopse dos três estágios de ensaio</i>	38
Tabela 4 – <i>Constituição da Orquestra</i>	41
Tabela 5 – <i>Plano de ensaios</i>	48
Tabela 6 – <i>Modelo de aquecimento</i>	54
Tabela 7 – <i>Materiais utilizados no aquecimento</i>	55
Tabela 8 – <i>Parâmetros ajustados no aquecimento</i>	56
Tabela 9 – <i>Grau de relevância dos parâmetros ajustados no aquecimento</i>	58
Tabela 10 – <i>Modelo de afinação</i>	61
Tabela 11 – <i>Tipo de abordagem no ensaio das obras</i>	63
Tabela 12 – <i>Três estágios de ensaio e respectivos objectivos</i>	64
Tabela 13 – <i>Parâmetros na avaliação do concerto final</i>	70

INTRODUÇÃO

A experiência que tenho vindo a acumular desde alguns anos para cá na direcção de Bandas, como a Banda Marcial de Arnoso, a Banda da Ericeira, a Banda da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense (SMFOG), na participação em vários *Workshops* e, agora, no Mestrado em Direcção ministrado pela Universidade de Aveiro, proporcionou-me o contacto com vários maestros credenciados. Tais são o caso do Professor Doutor António Lourenço, Ernst Schelle, Robert Perez, Jo Conjaerts, Mitchell J. Fennell e Délio Gonçalves, entre outros. Os conhecimentos adquiridos com esta vivência apresentaram-me não só novos conceitos, perspectivas e métodos de ensaio como também novas problemáticas.

As técnicas de ensaio como problemática são, sem dúvida, um tema bastante vasto, controverso e, muitas vezes, relegado para um registo secundário da direcção. Na minha experiência profissional como músico executante, tive a oportunidade de conviver com várias metodologias que, na maioria dos casos, não seguiam critérios objectivos e temporais para o desenvolvimento criativo artístico nem seguiam uma planificação com vista a antever e responder aos problemas que surgem neste domínio.

No âmbito da disciplina de Conteúdos e Tópicos de Literatura Específica – uma das disciplinas da componente lectiva do mestrado, leccionada pelo professor Luís Cardoso – tive oportunidade de estudar os artigos “The Quantum Conductor”¹, “Making Connections”² e “The Rehearsal – Mastery of Music Fundamentals”³ da obra de referência *Teaching Music through Performance in Band*. A aproximação a estas problemáticas foi importante no despertar de questões no domínio das técnicas de ensaio. Desde logo, começou a surgir uma

¹ CORPORON, Eugene (1997), “The Quantum Conductor” in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, pp. 11-18.

² BLOCHER, Larry R. (2000), “Making Connections” in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. III, pp. 4-14.

³ LISK, Edward S. (1998), “The Rehearsal – Mastery of Music Fundamentals” in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. II, pp. 12-28.

hipótese de trabalho que ganhou consistência aquando do meu contacto com as técnicas de ensaio utilizadas pelo Maestro Ernst Schelle. No estágio de orquestra de sopros do 1º ano de mestrado ministrado por este maestro, deparei-me com uma abordagem ao ensaio que se dividia em três etapas, cada uma com diferentes objectivos a atingir. Com a necessidade de aprofundar os conteúdos destes procedimentos fiz uma entrevista ao Maestro Ernst Schelle (no anexo A) e confrontei estes conhecimentos com bibliografia especializada e com a minha própria experiência. Este estudo fez-me levantar um determinado número de questões tais como: Qual a recepção do grupo a este tipo de metodologia? Serve este modelo para a afirmação de uma pulsação geral? Responde este modelo às necessidades técnicas do grupo? Músicos passivos ou activos? Será a imitação um modelo para a ligação do grupo? São estes três estágios progressivos?

São sem dúvida várias as problemáticas inerentes a este estudo e todas estas questões me levaram ao princípio teórico da minha investigação e me orientaram para o que aqui apresento como objecto de estudo.

Assim, formulei a hipótese da utilização de um plano de ensaios dividido em dois domínios: Preparação Instrumental; Três Estágios de Ensaio. O objecto de estudo desta dissertação será, assim, a implementação e análise das metodologias descritas na preparação do meu concerto final.

Descritas as circunstâncias em que surgiu este trabalho, e explicitado o objecto de estudo, passo a enunciar os objectivos centrais que pretendi atingir.

Desde logo, era meu objectivo desenvolver um trabalho de investigação que permita a obtenção de dados sobre um domínio que considero dos mais importantes na minha especialização. Com isto espero desenvolver competências que tornem a minha abordagem ao ensaio mais eficaz e eficiente e, em última análise, aprimorar o nível de realização musical em concerto.

Globalmente, espero que este trabalho possa também vir a contribuir, com ideias que permitam o desenvolvimento de ferramentas e respostas válidas, para o crescimento artístico das bandas e orquestras de sopros.

A estrutura global do trabalho, que passo a apresentar, está orientada para

a consecução destes objectivos.

O primeiro capítulo deste documento – Preparação e Planificação –, descreve a primeira etapa de trabalho de um maestro. Embora não seja esta a problemática central desta dissertação, considere de extrema importância abordar esta temática dado que vai condicionar de forma efectiva todo o processo de ensaio e, assim, todo o processo de criação artística. Começo por expor uma metodologia de estudo da partitura fundamentada em três etapas progressivas de trabalho, com abordagens e objectivos a atingir distintos. Seguidamente enuncio algumas orientações gerais na marcação da partitura que se tornam preponderantes na fluidez psicomotora do maestro. Por último, apresento algumas ideias gerais sobre a planificação de ensaios, domínio importante no aproveitamento do tempo útil de ensaio.

O segundo capítulo – Organização do Ensaio –, temática principal desta dissertação, abarca um conjunto de técnicas que têm como propósito recriar as intenções do compositor através de metodologias progressivas e eficazes. Compreende dois domínios de ensaio. O primeiro, Preparação Instrumental, aborda a utilização de técnicas que têm em vista o aquecimento e afinação da orquestra. O segundo, Três Estágios de Ensaio, aborda um processo de ensaio que pretende responder de maneira mais eficiente às problemáticas inerentes na preparação para a performance.

Seguidamente, o terceiro capítulo – Orquestra de Sopros *Intemporalis* –, apresenta um relatório sobre a actividade desenvolvida na preparação do meu concerto final. A orquestra, criada para este propósito, foi objecto de estudo na aplicação das técnicas que exponho nesta dissertação. Os resultados apresentados, remetem para dois instrumentos metodológicos de investigação: a observação participante e o inquérito feito aos músicos da orquestra.

Por fim, termino esta dissertação com uma síntese sumária das considerações desenvolvidas ao longo deste trabalho e com uma análise integrada e comparativa dos resultados obtidos no terceiro capítulo. Deste modo, procuro concluir sobre a pertinência e eficácia das técnicas de ensaio referidas neste documento.

CAPÍTULO 1 ● PREPARAÇÃO E PLANIFICAÇÃO

A primeira etapa de trabalho de um maestro consiste na preparação das partituras e planificação dos ensaios. Sendo exclusivamente da responsabilidade do maestro, é um estudo que vai definir o modo de conduzir os ensaios, e o tempo gasto nos mesmos. Naturalmente vai condicionar os objectivos a atingir e, em última análise, o produto musical final. O conhecimento da partitura, do *ensemble*, a identificação de problemas e a planificação do tempo útil de ensaio são aspectos que vão condicionar positivamente ou negativamente todo o processo de criação artística. Não ter percepção deste facto é incorrer num erro que leva muitas vezes à deturpação da mensagem musical do compositor ou então a uma construção de ideias confusas que influenciarão negativamente a percepção da orquestra. O tempo que cada um dos maestros deve utilizar nesta fase é variável de pessoa para pessoa bem como de peça para peça. Como o Maestro Ernst Schelle refere na sua entrevista, na sua preparação individual leva três a quatro vezes mais tempo do que em ensaio com a orquestra. Claudio Abbado levou seis meses a estudar a 9ª Sinfonia de Mahler⁴ e Herbert von Karajan levou mais de seis meses a sentir-se preparado para dirigir a Sinfonia Litúrgica de Honegger⁵. Na minha opinião, o tempo dispendido deverá ser o necessário para que haja total assimilação dos conteúdos da partitura, pois só assim é possível partir para a fase de comunhão entre a ideia do compositor e a do intérprete. É também um espaço de tempo em que o maestro deve conhecer, obter referências da orquestra ou grupo musical para identificar problemas, e assim construir estratégias, planificar e gerir o tempo de ensaio disponível. Deste modo deverá conseguir prever quanto tempo de ensaio será necessário à consecução do trabalho.

⁴ LEBRECHT, Norman (2001) *The Maestro Myth – Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Kensington Publishing, p. 218.

⁵ OSBORNE, Richard (1989) *Conversations with von Karajan*. New York: Harper & Row, p. 66.

Existem sem dúvida várias formas de abordar uma partitura e cabe a cada um dos maestros procurar os melhores procedimentos. O que em seguida será apresentado partilha algumas ideias gerais com o sistema de Frank L. Battisti e de Robert Garofalo⁶. Pretende ser um guia para todos os interessados nestas matérias, e sobretudo para todos aqueles que procuram formas mais eficazes de criar uma imagem sonora a partir de uma amálgama de sinais.

1.1 *ESTUDO DA PARTITURA*

Uma boa interpretação parte sempre de um estudo aprofundado da partitura. Só depois de um conhecimento detalhado da obra é possível ultrapassar as questões que uma partitura nos coloca e assim tomar as decisões necessárias à abordagem dessa obra nos ensaios. Por outras palavras, com o aprofundamento do estudo, a interpretação deve caminhar da “cabeça” para o “coração”, de um processo cognitivo para um processo emotivo.

A primeira abordagem que proponho é genericamente próxima daquilo que descrevo no capítulo seguinte: “Três Estágios de Ensaio”. Esta metodologia consiste em três etapas contínuas de trabalho. Repare-se na figura seguinte:



Figura 1 – *Três etapas progressivas no estudo da partitura*

⁶ BATTISTI, Frank L. e GAROFALO, Robert (2000) *Guide to Score Study for the Wind Band Conductor*. USA: Meredith Music Publications.

1.1.1 Aproximação à partitura

Este processo parte do princípio de que a primeira abordagem da partitura deve recolher os elementos essenciais que permitam uma visão geral da peça. Esta primeira etapa subdivide-se por sua vez em duas fases de trabalho:

1. *Orientações gerais*

Em primeiro lugar deve-se começar por apreender toda a informação impressa nas páginas introdutórias da partitura, dando assim principal relevo a todas as notas do compositor ou do editor. De seguida é fundamental examinar a partitura no que diz respeito à instrumentação, dando particular atenção aos instrumentos transpositores, a alguns instrumentos menos habituais, assim como a alguma indicação particular da disposição da orquestra. Posteriormente é importante procurar na partitura todos os tempos indicados, mudanças de compasso e tonalidades, assim como identificar termos musicais e notações não conhecidas.

2. *Leitura da partitura*

A primeira leitura deve consistir num trabalho não pormenorizado, permitindo obter uma imagem do todo da obra. Deve-se tentar captar o maior número de elementos, e fazer um esforço para ouvir a música na nossa mente. Pode-se começar por uma leitura rítmica passando para uma leitura melódica. Para isso é necessário encontrar e determinar uma pulsação confortável. Também importante, é deixar a nossa intuição, expressão, sentimento e imaginação musical fluírem, e não fazer o esforço de memorização da música e muito menos entrar na análise de detalhes.

Uma persistente leitura da partitura vai permitir-nos alcançar uma imagem sonora global da partitura na nossa cabeça, e desenvolver a intuição musical para o potencial expressivo da música.

1.1.2 Análise da partitura

Esta etapa tem como objectivos finais adquirir um conhecimento detalhado dos vários componentes da composição e desenvolver uma memória uniforme da peça. Deverão abordar-se agora, de forma pormenorizada, todos os detalhes da partitura. Ao contrário da primeira etapa, nesta pára-se várias vezes ao percorrer a partitura, pormenorizando o detalhe da música, tendo em conta os elementos composicionais, estruturais, formais e interpretativos que vão criar um entendimento das relações existentes na música.

De seguida apresento uma lista de elementos estruturais a ter em conta:

- Melodia;
- Harmonia;
- Forma;
- Ritmo (tempo, compasso, ritmo);
- Instrumentação e textura;
- Dinâmicas;
- Articulações estilísticas e termos expressivos;

Fazer uma análise aprofundada de todos estes elementos é essencial para uma construção intelectual do esqueleto da peça, a qual nos vai ajudar a perceber o verdadeiro plano arquitectural do compositor. Começamos assim a perceber as escolhas do compositor e a pensar no porquê de ele as ter feito. Pensar porque é que o compositor optou por uma solução e não por outra oferece-nos um discernimento quanto às nossas opções a tomar. Esta etapa, a que podemos também apelidar de “desconstrução”, na medida em que é preciso desmontar todos os elementos e perceber como é que eles foram juntos, torna-se importante não só para o entendimento geral da peça como também para o ensaio com os músicos.

Os instrumentos musicais poderão ser uma poderosa ferramenta de trabalho a utilizar nesta etapa. O piano é visto pela maioria dos maestros como o instrumento de eleição na análise das peças, mas todos os outros instrumentos são admissíveis. De ressaltar que dentro dos instrumentos a utilizar não devemos

utilizar aqueles que nos possam condicionar negativamente, seja pela falta de técnica no mesmo ou pela falta de enquadramento na peça.

A análise da partitura leva-nos a uma outra etapa de trabalho, objectivo final do estudo – a realização de uma imagem cognitiva pessoal interpretativa da partitura.

1.1.3 Síntese da partitura

O objectivo final do estudo da partitura é a obtenção de uma interpretação individual que, embora respeite as directrizes do compositor, tenha impresso o nosso cunho pessoal. Para chegar à nossa interpretação da música é necessário aplicar todo o conhecimento aprofundado das etapas anteriores e resolver questões do ponto de vista dos elementos subjectivos da música, como:

- Tempos;
- Fraseado (melódico, harmónico, rítmico);
- Dinâmicas (no plano vertical e horizontal);
- Timbres e texturas;
- Questões estilísticas;

É também essencial um aprofundamento da informação do compositor, da sua composição e do período estilístico em que esta se enquadra. O apuro técnico de todos estes parâmetros leva a um contínuo refinar da imagem sonora da obra que vai levar por fim a uma interpretação singular.

1.2 ANOTAÇÕES NA PARTITURA

A marcação de uma partitura é uma ferramenta que, sem dúvida, pode em muito facilitar todo o trabalho de preparação, ensaio e, consequentemente, condicionar a performance. Os procedimentos de anotar uma partitura variam de maestro para maestro. Alguns apontam tudo, outros apenas algumas coisas que

consideram importantes. Outros há ainda que dizem que não marcam nada⁷. Por experiência própria, este é um mecanismo que, associado aos estágios de preparação da partitura, se torna um poderoso auxiliar para o nosso desempenho. Fornece-nos pistas não só a nível psicomotor, bem como um mapa conciso localizando aspectos tais como mudanças de tempo, de compasso, forma, e informação relativa às dinâmicas, fraseados, estruturas rítmicas, estruturas melódicas, cadências, tonalidades, pontos de tensão e resolução, entradas, mudança de claves, Solos, *Solis*, articulações e termos descritivos, entre outros. No livro *Guide to Score Study*, os autores Battisti e Garofalo sugerem a construção de uma espécie de guia independente da partitura – *Master Flow Chart*, onde são representados parâmetros como tempo, forma, compasso, melodia, harmonia, instrumentação e textura, estilo e dinâmicas – como se pode ver no exemplo apresentado em anexo de um excerto do *Irish Tune de Percy Granger* (Anexo B). Sem dúvida que a criação destas tabelas-guia ajuda a desmontar e analisar as peças, bem como a criar uma imagem cognitiva do seu todo. Desta maneira revela-se uma boa ferramenta a ser usada na segunda etapa do estudo da partitura. No entanto, numa fase posterior penso que acaba por criar um certo distanciamento da partitura e levar a um condicionamento da realidade baseando-se apenas nos elementos retirados da partitura e não na sua totalidade. Sou da opinião que devemos apontar e avivar a informação que achemos estritamente necessária e que, ao mesmo tempo, seja perceptível. Não devemos cair no exagero do excesso de apontamentos que, ao contrário de direccionar e auxiliar, vai confundir e desorientar.

Nas anotações da partitura, há a reter três aspectos:

- Auxiliar;
- Sobressair;
- Intuir;

Embora a forma e modo como as anotações são utilizadas variem de maestro para maestro, existem algumas anotações que são mais comuns. Um

⁷ (OSBORNE, 1989) “Karajan é um dos poucos maestros que eu conheci que nunca marcou uma partitura.”

bom exemplo são as abreviaturas utilizadas para identificar instrumentos e a utilização de ícones para a representação de compassos.

As abreviaturas, algumas adaptadas da terminologia inglesa, tornam-se muitas vezes úteis quando colocadas em entradas de determinado instrumento ou grupo de instrumentos. Observe-se a tabela seguinte:

Piccolo	PIC	Trombone	TBN
Flauta	FL	Trombone Baixo	BTBN
Oboé	OB	Barítono	BAR
Corne Inglês	EH*	Eufónio	EUf
Clarinete Eb	CL Eb	Tuba	TUB
Clarinete	CL	Contrabaixo	CB
Clarinete Alto	ACL	Piano	PNO
Clarinete Baixo	BCL	Tímpanos	TIMP
Clarinete C. Baixo	CB CL	Caixa	SD*
Fagote	FAG	Bombo	BD*
Contra Fagote	CFAG	Pratos	CYM*
Saxofone Alto	ASAX	Pratos Suspensos	SC*
Saxofone Tenor	TSAX	Glockenspiel	GLOCK
Saxofone Barítono	BSAX	Xilofone	XIL
Trompete	TPT	Marimba	MAR
Cornetim	COR	Vibrafone	VIB
Trompa	HORN*	Sinos Tubulares	BLS

*Abreviatura da terminologia inglesa.

Tabela 1 – Abreviaturas dos instrumentos mais comuns em orquestra de sopros

O movimento gestual utilizado pelo maestro na marcação de compasso é sem dúvida uma problemática que tem várias abordagens e que continua a ser muito estudada. Existem dois princípios que condicionam o modo como o músico executante vai reagir à géstica utilizada pelo maestro. O primeiro princípio é que os executantes vão atacar o som do modo como o maestro acutela a batuta no *ictus* (ver anexo C). O segundo, é que a maneira como o maestro movimenta os braços no espaço vai ser igual à maneira como os executantes vão projectar o ar no instrumento ou movimentar o arco nas cordas. Nas obras onde existem vários tipos de compassos, de subdivisões e mudanças de ambiente e carácter, torna-se importante a utilização de ícones que permitam uma percepção visual mais rápida e fluida por parte do maestro.

Existem quatro ícones básicos que representam quatro unidades de medida, repare-se:

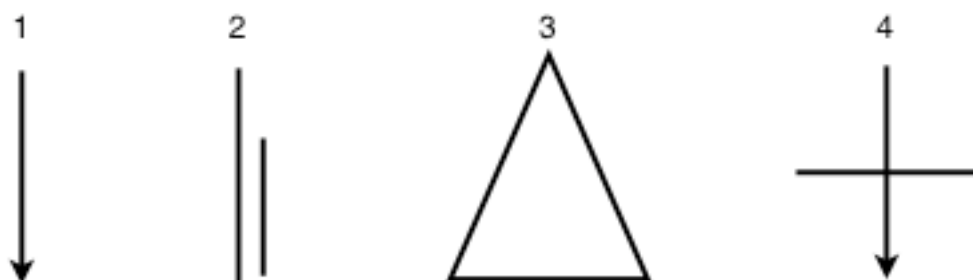


Figura 2 – Ícones de compassos

Estes ícones correspondem respectivamente a compassos com 1, 2, 3 e 4 tempos. Para compassos que excedam os 4 tempos é possível a combinação destes sinais. O maestro Dale Lonis, actualmente director da escola de música da Universidade de Manitoba, aprofundou este método e introduziu novos ícones, como se poderá ver na tabela em anexo (D).

As anotações na partitura podem tornar-se um instrumento auxiliar precioso em todas as etapas de trabalho do maestro. No entanto só farão sentido, e só darão o seu contributo, se estiverem interligadas com as metodologias

descritas atrás no estudo da partitura.

1.3 *PLANIFICAÇÃO DOS ENSAIOS*

O passo seguinte na preparação dos ensaios é a criação de uma agenda com a programação de tempo útil para ensaio de cada uma das peças a trabalhar. Claro está que esta planificação está dependente de muitos factores, como o tempo que temos para ensaiar, a frequência dos ensaios, o tempo de cada ensaio, a capacidade técnica dos músicos e a dificuldade técnica das peças, entre outros.

É imperativo que, na fase de preparação dos ensaios, para além de se fazer um estudo alargado das partituras, antecipemos os problemas técnicos que poderemos vir a encontrar e organizemos uma agenda que programe o tempo de ensaio para cada uma das peças. Esta agenda vai evitar que o maestro perca o controlo do tempo de ensaio para cada peça e vai permitir um melhor aproveitamento do tempo útil de ensaio. A indecisão, a falta de estudo das obras e a falta de organização “paga-se caro” no tempo perdido em ensaio e consequentemente na performance do concerto.

CAPÍTULO 2● ORGANIZAÇÃO DO ENSAIO

Este capítulo, como problemática central desta dissertação, trata da implementação das ideias concebidas na primeira etapa de trabalho – o Estudo da Partitura. O nível de realização em concerto está directamente relacionado com a preparação do maestro. Fundamental para esta preparação é o domínio da partitura, a flexibilidade e eficácia do plano de ensaios e a capacidade de comunicar. Nesta fase, a forma como imaginamos a peça vai confrontar-se com a realidade da orquestra a trabalhar. Como Richard Bach⁸ dizia:

*“Nunca vos é dado um desejo sem também vos ser
dado o poder de o tornar realidade... contudo tem que se
trabalhar para isso.”*

Esta é a etapa em que passamos da concepção para a realização da ideia musical, ou seja a passagem do plano mental para o físico — transformar as ideias em som.

O processo de ensaio deve ter objectivos claros. Em primeiro lugar deve permitir um contínuo aperfeiçoamento, que nos leve a recriar as intenções do compositor, e nos conduza a uma interpretação artística própria. O objectivo final dos ensaios é chegar a uma performance que atinja e defenda a ideia do compositor.

Para alcançar estes objectivos proponho um conjunto de técnicas divididas em dois domínios de ensaio: Preparação Instrumental; Três Estágios de Ensaio. No primeiro domínio, abordo a utilização de técnicas que têm em vista o aquecimento da orquestra com principal foco no equilíbrio, mistura e afinação. No segundo, abordo um processo de ensaio que pretende responder de maneira mais eficiente às problemáticas inerentes à preparação para a performance.

⁸ in BATTISTI, Frank L. (2007), *On Becoming a Conductor – Lessons and Meditations on the Art of Conducting*. USA: Meredith Music Publications.

2.1 *PREPARAÇÃO INSTRUMENTAL*

Deve o maestro fazer o aquecimento e afinação da orquestra, ou esta é uma responsabilidade de cada um dos músicos?

Esta é uma questão que vem sendo feita e para a qual tenho recolhido, quer pela bibliografia quer pelos maestros com quem tenho partilhado ideias, várias opiniões diferentes. No entanto, é comum que as opiniões expressas indiquem, na sua maioria, que numa orquestra de formação, o aquecimento e afinação deva ser uma responsabilidade do maestro. Em orquestras profissionais um maestro pressupõe à partida que um músico tem a capacidade de aquecer e afinar convenientemente, dado que este tem os apetrechos técnicos e um conhecimento aprofundado do seu instrumento.

No entanto pergunto – porque é que os coros, mesmos os profissionais, na sua maioria fazem aquecimento vocal em conjunto?

Partilho da opinião de especialistas conceituados nesta área, como é o caso do Maestro António Vassalo Lourenço, meu orientador, na medida em que defendo que o aquecimento é importante não só por uma questão de preparação física para o acto de cantar ou tocar, mas também por uma questão de uniformização e procura do som do grupo. É através do aquecimento que se transforma o som único de cada indivíduo num som único colectivo. O aquecimento assume-se também como uma prioridade em coros amadores como um espaço de preparação vocal onde o maestro, através de exercícios específicos de técnica vocal, ensina os próprios coristas a cantar, pois, na maioria dos casos, estes não recebem essa formação individualmente.

É fundamental que os músicos continuem sem dúvida a ter um espaço para aquecimento e afinação individual. Contudo, essa preparação não substitui o trabalho de conjunto de uniformização que uma orquestra deve ter. Claro que a implementação do aquecimento e afinação em grupo deve pressupor objectivos específicos. Não entendo a realização deste tipo de trabalho sem o devido enquadramento e sem metas delineadas à partida. Pela minha experiência pessoal em bandas de vários níveis, os maestros que implementam o aquecimento e afinação, fazem-no porque têm consciência que a maior parte dos

músicos não faz este trabalho individual, o que leva a um aquecimento desligado e desarticulado.

A preparação instrumental colectiva que proponho, deve ser feita no início do ensaio dentro de um espaço de tempo que pode variar entre 10 e 20 minutos. Processa-se, tal como a preparação individual, em duas etapas interligadas: aquecimento e afinação, e tem como objectivos principais:

- Interligação dos vários naipes da orquestra;
- Preparação para o trabalho a realizar;
- Afinação;
- Equilíbrio e fusão sonora;
- Aperfeiçoamento dos fundamentos musicais (articulações, dinâmicas, progressões harmónicas, tonalidades, células rítmicas, entre outros);
- Concentração auditiva;
- Timbre;
- Conectar maestro e músicos;
- Criação de um ambiente cooperativo entre todos os elementos da orquestra;
- Antecipação de problemas técnicos;

Em suma, a maior parte destes aspectos leva à criação de um som próprio da orquestra que nasce da idealização do maestro e acaba por ser a assinatura do próprio.

2.1.1 Técnicas de aquecimento

São vários os materiais que podem ser utilizados no aquecimento de uma orquestra: corais, escalas, estudos e marchas, entre outros. A escolha que se faz prende-se sobretudo com os objectivos que se pretende atingir. Hoje existem vários métodos à venda direccionados especificamente para o aquecimento de orquestras e bandas⁹. Normalmente propõem objectivos claros e bem definidos e,

⁹ Como referência: *Symphonic warm-ups for Band* de Claude T. Smith da Just Music.

na sua maioria, fazem uso de corais, escalas, harpejos e estudos que utilizam diferentes fundamentos musicais. A maneira como estes materiais são expostos varia de método para método, mas os objectivos são quase sempre os mesmos: afinação, qualidade de som e aperfeiçoamento dos fundamentos musicais. Na minha perspectiva, e por experiência própria, estes são materiais que, se não forem combinados com outro tipo de exercícios, criam rotinas que levam à desmobilização do grupo. Têm também uma série de condicionantes. Se é verdade que atingem os objectivos a que se propõem, também é verdade que acabam por excluir uma série de aspectos que, na minha opinião, são essenciais neste processo, como já referi anteriormente, tais como a interligação entre os vários naipes da orquestra, a concentração auditiva e a ligação entre músicos e maestro. O processo de aquecimento colectivo deve criar um distanciamento da notação musical, dado que o simples facto dos executantes estarem concentrados e preocupados com a leitura musical, os desliga de factores que são o âmago deste processo. Por isto, defendo que deva ser utilizado um processo que tenha por base a memorização, libertando assim o nosso intelecto para a concentração em todos os outros aspectos já mencionados.

Grande Escala Matriz

A técnica que descrevo em seguida tem como base conceitos propostos por Edward S. Lisk no seu livro *The Creative Director – Alternative Rehearsal Techniques*¹⁰. Lisk utiliza como base das suas técnicas a construção de um mapa com o círculo de quartas perfeitas (quintas perfeitas invertidas). Repare-se na figura que se segue:

¹⁰ LISK, Edward S. (1987) *The Creative Director – Alternative Rehearsal Techniques*. USA: Meredith Music Publications.

intensidade: perde a tua identidade tornando o teu som uma parte do naipe ou ensemble!

2. Para determinar a mistura, a questão é: Se ainda te estás a ouvir após teres feito o ajuste do ponto 1, é porque estás a tocar com má qualidade sonora. Ajusta a embocadura, a respiração ou a postura. Uma má qualidade de som não se irá misturar com o teu naipe ou banda; perde a tua identidade tornando o teu som uma parte do naipe ou ensemble.

3. Para determinar a afinação, a questão é: Se ainda te ouves a ti próprio e fizeste os ajustes no equilíbrio e mistura, estás desafinado. Ajusta o comprimento do instrumento.”

2.1.2 Afinação

A afinação é uma das componentes principais da qualidade sonora de qualquer *ensemble*. É um aspecto essencial que por si só pode fazer a diferença entre uma boa e uma má performance. Porém, é por vezes um aspecto que aparece subvalorizado no trabalho individual e colectivo dos músicos.

Na minha opinião, independentemente do nível do grupo musical, a afinação é um dos aspectos mais importantes a trabalhar. Reforço esta convicção dado que, pela minha experiência pessoal e por opiniões partilhadas com outros maestros, um grupo constituído só por músicos profissionais não significa à partida que toque afinado. Muitas vezes a preocupação do instrumentista na afinação do seu instrumento compreende apenas uma nota (Lá ou Si bemol), no fundo aquela que é afinada em *tutti* pelo *ensemble*. Existe pouco estudo individual focado e direccionado para a afinação. É importante que os instrumentistas conheçam as técnicas envolvidas na afinação e compreendam as deficiências de afinação e tendências de cada instrumento. Existem guias com este tipo de informação que apresentam cartas dos desvios e procedimentos para a afinação em cada um dos instrumentos, refiro como exemplos: *A Guide to the Understanding and Correction of Intonation Problems* de Alfred M. Fabrizio; *Improving Intonation in Band and Orchestra Performance* de Robert J. Garofalo.

A afinação deve ser um princípio a estar presente nas preocupações de um

maestro no desenvolvimento do seu trabalho. Se é verdade que o maestro não intervém na produção de som e por isso directamente não é responsável pela qualidade da afinação do grupo, as metodologias por ele empregues vão condicioná-la. Um dos factores essenciais para se conseguir uma boa afinação é a audição, e por isso é fundamental uma posição activa por parte do maestro em contrariar a passividade auditiva dos músicos. É importante também que o maestro conheça os factores que podem condicionar negativamente a afinação e encontrar processos para os ultrapassar.

Processo de afinação da orquestra de sopros

O processo de afinação da orquestra que apresento em seguida assenta no princípio em que um som complexo é formado por um fundamental e vários parciais. Estes parciais quando múltiplos inteiros da frequência do som fundamental chamam-se harmónicos. Tendo em conta este princípio acústico estabeleço que o sentido da afinação num *ensemble* deverá ser dos baixos para os agudos, e que os intervalos mais propícios à afinação serão o de uníssono, 8ª perfeita e 5ª perfeita. Esta ideia permite que os instrumentistas fundam a sua afinação ao som estabelecido pelos instrumentos de registo grave.

Este processo compõe-se de onze passos, que passo a apresentar:

- 1º – Afinar as tubas através do afinador (Lá a 440Hz) com o Si bemol₁ efeito real. Pedir às tubas que sustentem o Si bemol₁ de concerto, e afinar os trombones e eufónios. Estes dois instrumentos devem alternar entre o Fá₂ e o Si bemol₃ de concerto. Quando o ponto de convergência for alcançado, o primeiro passo está concluído.
- 2º – Solicitar às tubas que sustentem o Si bemol₁ de concerto. Afinar as trompas com as notas Dó₃ e Fá₃. Quando afinadas passar ao passo seguinte.
- 3º – À nota pedal das tubas, adicionar os trompetes com as notas Sol₃ e Dó₄. Manter até alcançar os resultados desejados.

- 4º – Sustentar a secção de metais em quintas perfeitas e movimentá-la através de intervalos de meio-tom. Exemplo: Tubas em Si bemol₁ de concerto; Trombones em *divisi* com as notas Si bemol₁, Fá₂ e Si bemol₂; Eufónios com as notas Si bemol₂ e Fá₃, efeito real; Trompas com as notas Fá₃ e Dó₄; Trompetes com Sol₃, Dó₄ e Sol₄. Depois de obtida uma boa afinação e coesão sonora, mover todo o bloco para cima ou para baixo por intervalos de meio-tom. (O registo agudo deve ser apenas utilizado em *ensembles* mais experientes.)
- 5º – Sustentar o Si bemol₁ nas tubas. Afinar Fagotes, Clarinetes Baixo, Clarinete Contrabaixo e Saxofone Barítono com o Si bemol₁ de concerto. As madeiras de registo grave devem também alternar entre a utilização das notas Si bemol e Fá de concerto. (Nota: A nota Ré no Saxofone Barítono efeito real Fá não é uma nota equilibrada neste instrumento. Sugere-se que se alterne entre as Sol₂ e Sol₃, respectivamente Si bemol₁ e Si bemol₂ no efeito real.) Permitir ao grupo que alcance um ponto de convergência, assegurando assim uma coesão forte entre as madeiras e os metais.
- 6º – Pedir às madeiras de registo grave que sustentem o Si bemol₁ de concerto. Afinar os Saxofones Tenor alternando com as nota Dó₃ Sol₃ e Sol₂. Introduzir os Saxofones Alto alternando entre as duas oitavas Sol₃ e Sol₄. Quando afinados passar ao passo seguinte.
- 7º – Solicitar às madeiras de registo grave que sustentem o Si bemol₁. Introduzir os clarinetes com as notas Sol₃, Dó₄ e Sol₄. Assegurar uma boa afinação antes de prosseguir para a próxima etapa.
- 8º – As madeiras de registo grave continuam a sustentar o Si bemol₁. Inserir os oboés com as notas Fá₃, Si bemol₃ e Fá₄. (Nota: Nenhuma destas notas é particularmente útil na afinação do oboé. No entanto, permite que o instrumentista se ajuste e assim estabeleça uma fusão do seu som com o som colectivo.)

- 9º – As madeiras de registo grave sustentam o Si bemol₁. Adicionar flautas com as notas Fá₄ e Si bemol₄.
- 10º – Repetir o processo implementado no 4º passo, mas agora com as madeiras. Exemplo: Fagotes em *divisi*, com as notas Si bemol₁, Si bemol₂ e Fá₂; Clarinetes Baixo com as notas Dó₂ e Sol₂; Saxofone Barítono com a nota Sol₂; Saxofones Tenor com Dó₃ e Sol₃; Saxofones Alto com as notas Sol₂ e Sol₃; Clarinetes com as notas Sol₃, Dó₄ e Sol₄; Oboés com Si bemol₃ e Flautas com Si bemol₄. Mover todo o bloco para cima e para baixo através de meios tons.
- 11º – Por fim, aplicar o processo anterior a toda a orquestra.

Para que este processo de afinação funcione e se obtenha uma afinação consistente, é necessário que os instrumentistas não tenham uma atitude passiva esperando as correcções do maestro. Importante também é o nível dinâmico de execução. Este deve ser confortável, de modo a que possibilite uma melhor audição, e por último a fusão e equilíbrio sonoro.

2.2 TRÊS ESTÁGIOS DE ENSAIO

“O sucesso do ensaio depende em larga medida da preparação geral da Orquestra em tocar em ensemble e do discernimento do maestro na aplicação de técnicas de ensaio sem perder de vista o seu objectivo final: uma performance que combine precisão com expressividade, som equilibrado com animação.”

Max Rudolf¹²

No primeiro ensaio da orquestra com uma determinada obra, os pontos de partida dos instrumentistas e do maestro são naturalmente

¹² in RUDOLF, Max (1995) *The Grammar of Conducting – A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. Boston: Thomson Schirmer.

substancialmente diferentes. O maestro deverá ter já uma ideia formada sobre a interpretação da obra, e um plano de ensaio que permita a construção da sua ideia musical pelos músicos da orquestra. Este plano deverá passar por três estágios distintos e com objectivos bem definidos a alcançar.

2.2.1 I Estágio - Primeira Leitura

O primeiro estágio tem como objectivo primário a criação de uma imagem musical global da partitura, que permita um desenvolvimento intuitivo para o potencial expressivo da música. Nesta primeira leitura, o maestro deve ter como princípio orientador a comunicação breve do maior número de elementos rítmicos, melódicos e técnicos que permitam uma visualização geral da obra musical. Para isso, deve encontrar um tempo e uma técnica de batuta que permitam uma leitura com o menor número de paragens possível. Sempre que for necessário parar, o maestro deverá dar apenas indicações necessárias que possibilitem uma leitura contínua.

O tempo metronómico a ser utilizado, sempre que for possível, deverá ser o mais próximo daquele que se pretende para essa obra. No entanto, muitas vezes pela dificuldade técnica da obra, é preferível a utilização de um tempo metronómico mais lento que permita uma primeira leitura mais rápida da peça. Com esta leitura o grupo deverá conseguir desenvolver uma pulsação interna que se mantenha, mesmo sem a marcação do maestro.

Existem alguns maestros e autores que defendem a utilização da audição de gravações em ensaio. Se é verdade que a utilização destas no estudo de uma obra permite uma assimilação mais rápida dos elementos constituintes, bem como do todo da obra, tem a desvantagem de tornar muito mais difícil o distanciamento necessário para a criação da nossa ideia musical e da nossa interpretação. Nesta perspectiva, defendo que no domínio do ensaio não devemos condicionar o colectivo a uma imagem musical estabelecida, mas sim devemos dar largas à imaginação musical, à

expressividade e à intuição do grupo.

Na planificação geral dos ensaios, este estágio deverá ser o mais curto possível, e logo que os objectivos principais desta fase tenham sido atingidos deverá passar-se à fase seguinte.

2.2.2 II Estágio - Aprofundamento dos Conteúdos

Esta etapa poderá também ser denominada de “isolamento”, no sentido em que se pretende isolar pequenos fragmentos e estabelecer ligações, permitindo assim um conhecimento detalhado da composição. Se o primeiro estágio privilegiava uma macro abordagem da obra, o ponto de partida para este deverá ser uma micro abordagem. Os aspectos que devem ter particular incidência nesta etapa deverão ser os problemas rítmicos, as dinâmicas e as articulações. No entanto, muitos outros parâmetros poderão ser considerados. Cabe a cada um dos maestros encontrar as principais prioridades mantendo uma exigência objectiva e economia de tempo extrema. Segue-se uma tabela com os parâmetros que podem ser tomados em conta nesta fase:

RITMO	<ul style="list-style-type: none">○ Tempo;○ Balanço rítmico;	<ul style="list-style-type: none">○ Pulsação;○ Precisão;
SOM	<ul style="list-style-type: none">○ Timbre;○ Cor;○ Equilíbrio e mistura;	<ul style="list-style-type: none">○ Mistura sonora de uma secção ou do <i>ensemble</i>;○ Qualidade do som aliada à especificidade do estilo executado;
FRASEADO	<ul style="list-style-type: none">○ Expressão musical;○ Definir o início e fim das frases;○ Forma e movimento;	<ul style="list-style-type: none">○ Estilo musical;○ Pontos de tensão e repouso;○ Distribuição de energia;

DINÂMICAS	<ul style="list-style-type: none"> ○ Selecção do nível dinâmico apropriado; ○ Planear crescendos e diminuendos; ○ Contrastes; 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Balanço, equilíbrio e afinação; ○ Ajuste do nível dinâmico;
AFINAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> ○ Manutenção da afinação geral; 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Afinação de intervalos no temperamento natural;
ARTICULAÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> ○ Clareza de estilo; 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Acentuações, marcatos, tenutos, <i>staccatos</i>, etc.;
EXECUÇÃO EM <i>ENSEMBLE</i>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Audição vertical e horizontal; ○ Ataques e conclusões; ○ Forma; 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Textura; ○ Precisão; ○ Desenvolvimento da ideia de <i>ensemble</i>;

Tabela 2 – Conteúdos Musicais

Fixar o tempo e resolver problemas rítmicos deve ser uma das principais preocupações do maestro neste estágio. Herbert von Karajan acreditava que a precisão rítmica e o controlo rítmico a longo prazo é, senão a mais importante, uma das principais responsabilidades do maestro.

O processo a utilizar para obter a ligação entre os instrumentistas e o maestro deve ser baseado na audição. Os elementos da orquestra devem ser activos e não passivos, ou seja, devem perceber o que os rodeia e saber como fazer parte do todo. Para que o façam, o maestro pode utilizar vários processos para a transmissão da sua imagem musical, tais como a técnica de batuta (preferencialmente), e sempre que necessário a utilização de mensagens simples e curtas e ainda o recurso à imitação. A imitação é o processo que mais rapidamente gera melhores resultados. Esta pode ser feita através da execução cantada pelo maestro ou então tocada por um instrumento ou secção instrumental. Imaginemos por exemplo que uma secção de metais está a tocar em uníssono e que a articulação pretendida não está a ser executada. O processo a seguir seria eleger um dos instrumentistas em que a execução é a desejada e pedir aos restantes

elementos que ouvissem e imitassem seguidamente em *tutti*. Este tipo de procedimento além de estabelecer ligações entre a orquestra e tornar os músicos activos neste processo, torna o ensaio da obra musical mais rápido.

O outro processo que também pode ser utilizado é o de enfatizar a visualização do som desde o grave ao agudo, desde a tuba até ao *piccolo*. As primeiras partes devem ser capazes de ouvir a secção grave e intermédia da orquestra. A percepção da estrutura vertical da obra proporciona uma acuidade musical que leva a que elementos como a qualidade do som, equilíbrio, mistura, afinação, volume, dinâmicas e ritmo, sejam mais facilmente apreendidos.

2.2.3 III Estágio - Interpretação

No estágio final de preparação para a performance, deve ser feita uma macro abordagem da obra, na qual os vários “blocos” da estrutura musical ensaiados no II estágio são interligados e formam uma imagem musical completa.

Todo o trabalho feito até este momento tem como objectivo final a criação de uma ideia musical, de uma imagem musical. Esta ideia musical deve fazer intuir o ambiente, a atmosfera, o carácter, as situações dramáticas teatrais ou cómicas, as personagens etc. Esta pode advir da visão adquirida pelo maestro através do estudo da partitura, mas também pode ser dada pela própria orquestra. Sir Georg Solti declarava que os maestros não deviam “carimbar” a sua personalidade em tudo, deviam ouvir se a orquestra tinha algo melhor para lhes dar do que aquilo que eles tinham pensado, e se sim, reconhecê-lo e agradecidamente adoptá-lo. A performance deve ser uma mistura das ideias musicais e sentimentos expressivos dos instrumentistas e do maestro. Para este processo fluir é necessário que o maestro utilize ideias claras e convincentes. Ernst Schelle, nos seus *workshops* de direcção, vai ao encontro desta ideia e procura que os alunos utilizem ferramentas como o tom de voz, o canto, os

gestos, as expressões corporais e também referências musicais, artísticas ou da vida quotidiana para demonstrar a sua imagem musical.

2.3 SINOPSE

Os Três Estágios de Ensaio que anteriormente apresentei são a temática central deste documento. Têm como finalidade principal fornecer um guia com os objectivos e metodologias que permitam a construção de ensaios que produzam resultados mais eficientes e eficazes, e por último, levem ao sucesso na performance final.

O tempo de ensaio que se deve aplicar a cada um dos estágios propostos pode variar tendo em conta factores como a dificuldade das obras, o nível de preparação da orquestra, o tempo de ensaio e outros. No entanto é importante que o maestro simplifique a obra de ensaio para ensaio, e não a complique cada vez mais. O Maestro Ernst Schelle na sua entrevista, afirma que:

“... Quando chegamos a coisas simples, estamos no caminho certo, se tornamos as coisas cada vez mais complicadas a música irá desaparecer passo a passo... vi muitos maestros fazerem um primeiro ensaio muito bom (porque a orquestra também era muito boa), fantástico, e passo a passo destruíram essa forma de tocar ao complicarem...”

É fundamental que o maestro não deixe desaparecer a imagem global da obra, mas antes a reforce de ensaio para ensaio.

O plano de ensaios deve privilegiar o tempo necessário para que as obras sejam executadas com facilidade e conforto na performance. Da mesma maneira que a falta de ensaios prejudica o resultado final, o excesso também acabará por prejudicar.

Seguidamente apresento um quadro sinóptico dos objectivos, abordagens e processos a implementar em cada um dos estágios de ensaio:

ESTÁGIOS	OBJECTIVOS	ABORDAGEM	PROCESSO
<i>Primeira Leitura</i>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Adquirir uma visão generalizada da obra; ○ Tempo; ○ Pulsação geral; 	Macro	<ul style="list-style-type: none"> ○ Leitura continua; ○ Directivas simples;
<i>Aperfeiçoamento de conteúdos</i>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Precisão; ○ Afinação; ○ Equilíbrio; ○ Balanço; ○ Estilo; ○ Articulações; ○ Dinâmicas; ○ Correção de ritmos e notas; ○ Estabelecer ligações; ○ Fraseado; ○ Focar os ouvidos dos músicos; ○ Tensão e repouso musical; ○ Textura; ○ Timbre; 	Micro	<ul style="list-style-type: none"> ○ Repetição; ○ Imitação; ○ Percepção musical vertical; ○ Audição;
<i>Interpretação</i>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Contextualização dos fragmentos do estágio anterior no todo da obra; ○ Ideia musical; ○ Criação de atmosferas; ○ Criatividade; ○ Movimento e direcção melódica rítmica; 	Macro	<ul style="list-style-type: none"> ○ Tom de voz; ○ Canto; ○ Expressões corporais; ○ Gestos; ○ Referências musicais, artísticas ou da vida quotidiana;

Tabela 3 – Sinopse dos três estágios de ensaio

CAPÍTULO 3● ORQUESTRA DE SOPROS *INTEMPORALIS*

Este documento tem como principal finalidade o apoio ao meu projecto de performance. Tendo esse fim em vista, desenvolvi nos capítulos anteriores metodologias que foram empregues no trabalho que realizei com a orquestra na preparação para o concerto final. Estas metodologias têm como primeiro objectivo fornecer instrumentos de apoio técnico que orientem o maestro na preparação, planeamento e organização do ensaio. As técnicas que descrevo, elaboradas através da pesquisa bibliográfica, do contacto com o Maestro Ernst Schelle, e da minha experiência como músico e maestro, têm como objectivo responder à questão inicial – Qual a eficácia dos três estágios de ensaio na preparação de uma performance?

Para responder a esta e a outras questões inicialmente levantadas, precisava de um objecto de estudo onde pudesse aplicar todo este conhecimento e analisar os dados obtidos. No fundo, precisava de uma orquestra de sopros ou de uma banda de música que se disponibilizasse a montar um repertório e fazer um concerto sob a minha direcção. Nesta procura tive em conta dois aspectos: a qualidade do grupo e o tempo disponível de ensaio. Tendo isso em consideração, direcionei o meu contacto para grupos profissionais, dado que tinha como perspectiva realizar obras musicais de grande dificuldade. A minha primeira escolha e contacto recaiu sobre a Banda de Música da Força Aérea Portuguesa, da qual faço parte como músico executante, clarinetista. Os contactos que fiz com o Superintendente da Banda mostraram grande abertura para esta iniciativa, no entanto acabaram por gorar-se devido a motivos de serviço.

Numa segunda fase delineei um projecto para a concretização do I Estágio de Orquestra de Sopros no Litoral Alentejano. Este projecto tinha como principal motivação o facto de eu ser maestro da Banda de Música da SMFOG, única no Concelho de Grândola mas com uma história que ultrapassa as fronteiras da própria região. De lembrar que esta é uma instituição cujo legado da luta anti-fascista prevalece até hoje, tendo sido um dos seus pontos mais altos a oferta por Zeca Afonso da música Grândola Vila Morena, após a sua passagem por esta

sociedade. Por tudo isto e com o intuito de promover o desenvolvimento artístico e dinamizar esta região que muitas vezes tem sido esquecida, elaborei este projecto. O projecto foi apresentado e apreciado pelo Presidente da Câmara Municipal de Grândola, Carlos Beato, e pela Vereadora da Cultura, Graça Nunes, tendo obtido aprovação através de um patrocínio para esta iniciativa. No entanto, a realização da feira de Agosto e outras actividades culturais do concelho levaram a que fosse adiado para o próximo ano (2010). Como esta nova data ficava fora dos prazos de concretização do meu mestrado, optei por delinear outro projecto.

Da necessidade de arranjar um grupo com vista à preparação do concerto, e com o qual pudesse aplicar todo o conhecimento e técnicas expostas neste trabalho, nasceu a Orquestra de Sopros *Intemporalis*.

Seguidamente vou fazer a apresentação da orquestra e a descrição de toda a actividade desenvolvida na prossecução deste projecto. Culmino com a apresentação de dados por mim identificados na qualidade de observador participante, assim como os retirados de um inquérito feito aos músicos.

3.1 CONSTITUIÇÃO DA ORQUESTRA DE SOPROS INTEMPORALIS

A Orquestra de Sopros *Intemporalis* foi formada por 59 elementos que, quase na totalidade, são músicos profissionais desempenhando funções nas principais bandas militares do nosso País. A grande maioria pertence à Banda de Música da Força Aérea Portuguesa, e os restantes são elementos da Banda de Música da Armada, Banda de Música da Guarda Nacional Republicana e Banda de Música da Polícia de Segurança Pública. Um grupo reduzido de elementos, são ainda estudantes apesar de alguns já exercerem actividade profissional.

Na formação desta orquestra tive principal atenção ao grau de dificuldade e às necessidades instrumentais do repertório que tinha como objectivo apresentar. Exponho em seguida uma tabela com os músicos e respectivos instrumentos que fizeram parte deste projecto.

Instrumento	Nome
Flautim	Marco Silva
Flauta	Armindo Marques
Flauta	Raul Peralta
Flauta	Rossana Silva
Flauta	Nélia Viana
Oboé	Sílvia Correia
Oboé	Hélder Silva
Fagote	Mário Rico
Fagote	João Magalhães
C. Fagote	Cidália Torres
Clarinete Eb	Cátia Rocha
1º Clarinete Bb	Nuno Maldonado
1º Clarinete Bb	Rui Cocharra
1º Clarinete Bb	Pedro Conceição
1º Clarinete Bb	Bruno Melo
2º Clarinete Bb	Tiago Ferreira
2º Clarinete Bb	Catarina Batista
2º Clarinete Bb	Lina Silva
2º Clarinete Bb	Paulo Ferreira
3º Clarinete Bb	Edgar Cantante
3º Clarinete Bb	Américo Russo
3º Clarinete Bb	Nuno Pereira
3º Clarinete Bb	Bruno Madureira
Clarinete Alto	Luís Silva
Clarinete Baixo	Ana Pratas
1º Sax. Alto	André Cabica
1º Sax. Alto	Ricardo Branco
2º Sax. Alto	Sérgio Cura
2º Sax. Alto	Filipe Mendes
Sax. Tenor	Artur Mendes

Instrumento	Nome
Sax. Tenor	Hélder Madureira
Sax. Barítono	Luís Martins
Trompa	Pedro Pereira
Trompa	Rui Claro
Trompa	Fausto Mirrado
Trompa	Filipe Cordeiro
1º Trompete	Ruben Supelos
1º Trompete	Nuno Moreira
2º Trompete	Jorge Barroso
2º Trompete	Fernando Ferreira
3º Trompete	Lino Lisboa
3º Trompete	André Gomes
1º Trombone	Henrique Ruivo
2º Trombone	José Conde
3º Trombone	Rodrigo Lage
Bombardino	Gonçalo Marques
Bombardino	João Garcia
Tuba	Pedro Florindo
Tuba	Carlos Santos
Tuba	José Batista
C.B. Cordas	Nelson Fernandes
Percussão	Paulo Carvalho
Percussão	Paulo Assunção
Percussão	Sérgio Costa
Percussão	Sandro Andrade
Percussão	Tânia Mendes
Percussão	Gil Faria
Piano	Carlos Garcia
Harpa	Rebeca Csalog

Tabela 4 – Constituição da Orquestra

3.2 PLANO TEMPORAL DE TRABALHO

3.2.1 Repertório

O primeiro passo deste projecto foi a escolha do repertório, no qual privilegiei a apreciação dos seguintes aspectos: o nível de dificuldade, que se exigia elevado; a sua contemporaneidade; e a utilização de uma paleta instrumental que potenciasses o timbre identitário de uma orquestra de sopros. Em consideração tive também o repertório que trabalhei e desenvolvi nestes dois anos de mestrado, como é o caso do Gagarin que trabalhei no estágio do final do 1º ano de mestrado sob a orientação do Maestro Ernst Schelle, e o Big Bang de minha autoria, desenvolvido na cadeira de Conteúdos e Tópicos de Leitura Específica, leccionada pelo professor Luís Cardoso. A escolha recaiu nas seguintes obras:

- **Short Ride in a Fast Machine** – de *John Adams*. Arranjo de *Richard L. Saucedo*;

John Adams nasceu em Worcester, Massachusetts, em 1947. Na obra deste compositor americano, apesar de baseada no minimalismo, é possível encontrar influências na música popular Americana, no Jazz, em Mozart, em Schoenberg, no Funk, no Rock e no Ragtime. Entre as suas obras mais emblemáticas destacam-se, o *Short Ride in a Fast Machine*, a ópera *Nixon na China* (1985-87) – que se estreou em 1987 na Grand Opéra em Houston, e recebeu o Prémio Pulitzer –, a peça coral *On the Transmigration of Souls* (2002) – composta em homenagem às vítimas dos ataques de 11 de Setembro de 2001, e que também venceu o Prémio Pulitzer de Música em 2003 –, e ainda *Chamber Symphony* (1992), *Century Rolls* (1996), *Slominsky's Earbox* (1996), *El Dorado* (1998), *Naïve and Sentimental Music* (1997–1998), *My Father Knew Charles Ives* (2003), e *The Dharma at Big Sur* (2003). Para além dos três Prémios Pulitzer na categoria música, Adams foi ainda galardoado com o Prémio da *Royal Philharmonic*. Foi considerado o Compositor do Ano em 1997 pela *Musical América* e recebeu um doutoramento *honoris causa* pela Universidade de

Cambridge.

Short Ride in a Fast Machine, foi encomendada para o concerto de abertura do Festival de Great Woods, Massachusetts, a 13 de Junho de 1986 e foi executada pela *Pittsburgh Symphony Orchestra*, dirigida pelo Maestro Michael Tilson Thomas. É uma obra minimal que consiste numa sucessão de fragmentos rítmico-harmónicos em oposição ao batimento dos wood blocks. Originalmente composta para orquestra sinfónica, Richard Saucedo fez este arranjo para concert band editado pela Boosey & Hawkes.

- **Gagarin** (Three symphonic scenes) - de *Nigel Clarke*;

De origem britânica, Nigel Clarke iniciou a sua carreira como músico militar britânico e só mais tarde desenvolveu o gosto pela composição, acabando por estudar na *Royal Academy of Music* com Paul Patterson. *Gagarin* foi escrita para o Dr. Matthew George e para a *Wind Symphonic Ensemble* da Universidade de St Thomas, Minnesota, EUA. Está escrita em três andamentos: 1 - Estrada Para as Estrelas; 2 - Órbita; 3 - Regresso a Casa. Yuri Alexeyevich Gagarin, que cresceu no campo, foi o rapaz soviético que se tornou o primeiro homem no espaço. Em *Gagarin*, o autor Nigel Clarke tentou capturar o espírito da “corrida ao espaço”. *Estrada Para as Estrelas* descreve o importante lançamento da primeira nave espacial pilotada, capturando a excitação de todos os envolvidos e a força do carácter de Gagarin. *Órbita* olha para o júbilo que Gagarin deve ter experienciado e para o impacto que ver a Terra do espaço deve ter tido nele. *Regresso a Casa* é a celebração na forma de uma dança folk Russa.

- **Big Bang** - de *Rui Silva*;

Esta composição da minha autoria foi desenvolvida neste mestrado no âmbito da disciplina de Conteúdos e Tópicos de Literatura Específica, com o professor Luís Cardoso. Foi estreada pela Banda de Música da Força Aérea sob a direcção do maestro Élio Murcho, no Auditório Municipal do Barreiro, Augusto Cabrita.

É uma obra descritiva composta por cinco quadros principais, dispostos numa estrutura cíclica em forma de espelho. O primeiro movimento surge do ruído de fundo e leva-nos ao caos construtivo dos primórdios do Universo, onde a instabilidade de vários elementos, que se densificam, provoca uma acumulação de energia. Surge o segundo quadro, que nos apresenta a origem da vida e a sua evolução. Nele podemos sentir o frenesim da interacção dos vários organismos e apercebermo-nos do seu papel na complexa teia universal. O terceiro quadro aparece-nos como o momento central da peça, onde o espaço temporal se encontra em suspenso e no qual o criador em êxtase observa a sua criação. No quarto quadro acabamos novamente por nos envolver numa agitação desenfreada que nos leva ao último andamento, cuja instabilidade provoca uma desagregação da matéria, a qual produz uma acumulação de energia e a liberta numa grande explosão cósmica. E, como num ciclo de vida e morte, tudo desaparece nas sombras do espaço profundo.

- **Scootin' on Hardrock** - de *David R. Holsinger*;

David Holsinger nasceu a 26 de Dezembro de 1945 em Hardin, Missouri. Ganhou alguns prémios importantes sendo de destacar os dois prémios da *ABA Ostwald*. Foi-lhe atribuído o doutoramento *honoris causa* do *Gustavus Adolphus College* pelos trabalhos que fez durante toda a sua vida em composição. Neste momento é director da *Wind Ensemble* da Universidade de Lee.

Scootin' on Hardrock foi encomendada pela *Grand Island High School Symphonic Band* e pela *Band/Orchestra Boosters Club*. Hardrock é o nome da antiga estrada principal da cidade de Shady Grove, Texas. Esta cidade prosperou nos seus primeiros 20 anos de existência, mas, com o passar do tempo, foi-se degradando e foi ficando abandonada. Holsinger mostra-nos, numa passagem rápida, o que actualmente se encontra quando se caminha por essa rua, como por exemplo casas e estábulos abandonados, o cemitério e uma igreja que foi incendiada.

- **Lux Aurumque** - de *Eric Whitacre*;

Eric Whitacre, destacado compositor, maestro e conferencista, é considerado um dos melhores na música contemporânea. Recebeu vários prémios de composição, sendo de destacar o da *ASCAP*, o da Competição de Composição Internacional de Barlow, o da Associação Americana de Directores de Coros e o do Fórum de Compositores Americanos. Em 2001, foi-lhe atribuído o cobiçado prémio *Raymond C. Brock* pela Associação Americana de Directores de Coros.

Nascido em 1970, Whitacre conseguiu muito cedo obter grande reconhecimento público com a obra *Ghost Train*, escrita aos 23 anos de idade, e com a obra coral *Water Night*, que tornou-se numa das peças corais mais populares da última década. Aclamado, tanto pela crítica como pelo público, o seu álbum “The music of Eric Whitacre”, de 1997, esteve no top dos dez melhores CDs de Música Clássica desse ano.

Lux Aurumque foi encomendada pela Associação de Educadores de Música do Texas para a sua *All-State Band* de 2005. É uma adaptação luxuriante e tocante de uma das obras corais mais populares de Eric Whitacre. É composta por tríadas simples que se decompõem em harmoniosos acordes que, alternando de um para o outro, nos envolvem num mar de cores e luz. Orquestrada de forma elegante pelo seu compositor, *Lux Aurumque* é uma experiência profundamente tocante, quer para os músicos quer para a audiência.

3.2.2 Angariação de apoios e patrocínios

Para a viabilidade deste projecto, além da colaboração dos músicos era fundamental conseguir o apoio de uma instituição que disponibilizasse instalações para os ensaios e um auditório para o concerto final. Uma outra necessidade era arranjar todo o material de percussão e o apoio logístico para a organização deste evento.

Em primeiro lugar comecei por procurar o espaço. Foram vários os contactos que fiz nesse sentido tendo obtido algumas respostas positivas como

foi o caso da Sociedade Filarmónica Recreio Alverquense, da Banda de Música da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Loures e da Sociedade Recreativa de Pêro Pinheiro. No entanto, a proximidade, as deslocações dos músicos e as condições da sala de espectáculos levaram-me a optar pelo Ateneu Artístico Vilafranquense para a realização deste projecto.

Outros apoios importantes foram feitos pela firma Mapa de Sons e pela RussoMúsica, que gentilmente cederam os instrumentos de percussão, dando esta última também um importante apoio logístico no transporte de material.

3.2.3 Divulgação do evento e preparação dos programas

Este evento foi divulgado nas duas semanas que antecederam o concerto através da colocação de cartazes, e através do envio de convites para algumas associações musicais da região e outros a nível individual. Foi também importante a divulgação prestada por alguns sites na internet dos quais destaco a especial colaboração do site www.bandasfilarmonicas.com.

No anexo E, apresento o cartaz do concerto e no anexo F os programas distribuídos no dia de concerto.

3.2.4 Ensaios

Foram alguns os factores que condicionaram a planificação do trabalho para a realização deste evento. A natureza da orquestra, com elementos não renumerados, e onde o transporte para os ensaios e concerto foi na maior parte dos casos assegurado pelos mesmos. A disponibilidade da sala, e as despesas a ela associadas, obrigaram-me a fazer um plano de ensaios que fosse o mais curto possível, propiciasse a maior contenção de custos e que evitasse a desmobilização dos elementos da orquestra.

A criação da Orquestra de Sopros *Intemporalis*, além de ter como objectivo a minha performance final, tinha também como pressuposto servir de objecto de estudo na implementação das metodologias propostas neste documento. De facto, todas as condicionantes envolvidas neste projecto acabaram por se tornar num excelente objecto de estudo. O pouco tempo disponível de ensaio versus dificuldade das obras a ensaiar, ofereceu uma oportunidade de perceber, através do produto final e da análise dos resultados do estudo, o grau de eficiência do método utilizado em ensaio.

Tendo em conta estas condicionantes, desenvolvi um plano de trabalho que compreendia cinco dias de ensaio e uma performance. Cada um dos ensaios tinha a duração de 180 minutos, com um intervalo de 20. Dito isto, o tempo útil de ensaio compreendia 800 minutos na totalidade. Tendo em conta estes parâmetros e o conhecimento adquirido na primeira etapa de trabalho individual – estudo das partituras – desenvolvi o plano de ensaios que apresento na tabela que se segue:

	DIAS	HORÁRIO	ESTÁGIOS DE ENSAIO	ABORDAGEM	TEMPO	ALINHAMENTO		
ENSAIOS	7	21h	Primeira Leitura	Macro	20'	Preparação Instrumental		
					20'	Short Ride in a Fast Machine		
					40'	Gagarin		
					20'	Intervalo		
		24h			20'	Big Bang		
					30'	Scootin' on Hardrock		
					10'	Lux Aurumque		
	8	21h	Aprofundamento dos conteúdos	Micro	20'	Preparação Instrumental		
					30'	Short Ride in a Fast Machine		
					30'	Gagarin (1º and.)		
					20'	Intervalo		
		24h			30'	Gagarin (2º e 3º and.)		
					30'	Scootin' on Hardrock		

	9	17h	Interpretação	Macro	20'	Preparação Instrumental	
					30'	Short Ride in a Fast Machine	
					30'	Gagarin (1º and.)	
					20'	Intervalo	
					30'	Gagarin (2º e 3º and.)	
	10	20h			30'	Scootin' on Hardrock	
		21h			20'	Preparação Instrumental	
					60'	Gagarin	
					20'	Intervalo	
					30'	Short Ride in a Fast Machine	
	30'				Big Bang		
	11	24h				20'	Preparação Instrumental
		21h				20'	Short Ride in a Fast Machine
						40'	Gagarin
						10'	Big Bang
20'			Scootin' on Hardrock				
20'			Intervalo				
24h		6'	Short Ride in a Fast Machine				
		18'	Gagarin				
		10'	Big Bang				
		10'	Scootin' on Hardrock				
	6'	Lux Aurumque					

CONCERTO FINAL

Ateneu Artístico Vilafranquense

Dia 13 pelas 21.30h

Tabela 5 – Plano de ensaios

1º Ensaio – Primeira Leitura

No primeiro contacto que tive com todos os elementos da orquestra estabeleci metas e objectivos a atingir durante a semana de trabalho. Apresentei o plano de trabalho e expliquei os processos metodológicos que me iriam orientar na condução dos ensaios.

Em relação à preparação instrumental descrevi e utilizei o processo de aquecimento utilizando a Grande Escala Matriz. Com este aquecimento privilegiei a afinação, equilíbrio e mistura do som. Em relação à afinação da orquestra utilizei o procedimento descrito no segundo capítulo.

Tendo em conta as directrizes delineadas e apresentadas na tabela anterior, era prioridade deste primeiro ensaio fazer uma primeira leitura de todo o repertório de concerto. As obras mais problemáticas, que ofereceram mais resistência técnica por parte da orquestra, foram sem dúvida, e tal como estava à espera, *Short Ride in a Fast Machine* e *Gagarin*. A primeira pela elevada dificuldade rítmica, e a segunda pela complexa cadeia de fragmentos musicais.

O objectivo deste primeiro ensaio era adquirir uma visão generalizada das obras bem como conseguir fazer sobressair na orquestra a pulsação interna das mesmas. Na minha opinião este objectivo foi conseguido em todas as obras excepto no *Gagarin* e no *Short Ride in a Fast Machine*. De facto, nestas duas peças não houve tempo para se alcançar o objectivo na sua totalidade.

2º, 3º e 4º Ensaios – *Aprofundamentos dos Conteúdos*

Nestes ensaios utilizei o mesmo procedimento na preparação instrumental. De realçar que no aquecimento alternei a utilização da escala matriz com a introdução do coral *Lux Aurumque*.

As obras a que conferi mais tempo de ensaio neste estágio (*Short Ride in a Fast Machine* e *Gagarin*) foram aquelas que no meu estudo individual identifiquei como sendo as que ofereceriam mais problemas técnicos à orquestra. No entanto, fui obrigado também a mudar a planificação inicial em relação à abordagem a concretizar no segundo ensaio. A importância de adquirir uma pulsação interna levou-me a alargar o primeiro estágio para parte do segundo ensaio. Prossegui com o ensaio das peças privilegiando o trabalho dos detalhes e coesão orquestral. Para fazer os vários ajustes necessários utilizei a audição dos músicos, através de processos de imitação, e utilizei também processos de construção vertical na interligação dos vários elementos das obras.

Embora seja este um estágio onde se deve dar ênfase à micro abordagem, tive especial atenção em não deixar desaparecer a imagem global das obras.

Os objectivos que defini para esta etapa não foram atingidos na sua totalidade, sobretudo nas duas obras mais complexas já referidas. Os elementos musicais que, na minha perspectiva, foram os pontos fortes deste estágio de ensaio foram a conexão da orquestra, o equilíbrio e mistura, a textura e o timbre. Como pontos fracos observei que a orquestra precisava de mais tempo para superar dificuldades técnicas ao nível das articulações e da precisão rítmica. No entanto, o tempo disponível de ensaio obrigou-me a partir para o último estágio de ensaio das obras, a Interpretação, com a noção que os objectivos do segundo estágio não tinham sido atingidos na sua totalidade.

5º ensaio – *Interpretação*

Por motivos imprevistos, a disponibilidade da sala do Ateneu Artístico forçou-me a mudar o planeamento do último ensaio. Dos 160 minutos de tempo útil de ensaio, passei a ter apenas 90. Esta redução de tempo obrigou-me a fazer uma abordagem mais sintética no capítulo da interpretação. No entanto, a criação de uma imagem do todo das obras no primeiro estágio de ensaio foi um verdadeiro motor que acelerou todo o processo de preparação das obras e foi interligando os fragmentos e detalhes ensaiados no segundo estágio de ensaio. Este facto não só permitiu um rápido crescimento das obras, como possibilitou que, mais facilmente, conseguisse implementar a ideia musical criada no estirador, no meu estudo individual, a qual não deixou de, por vezes, ser influenciada pelas ideias vindas da orquestra, como parte de um processo de construção da obra musical tal como defendi no segundo capítulo.

A tabela abaixo indica no tempo, o plano de trabalho que desenvolvi:

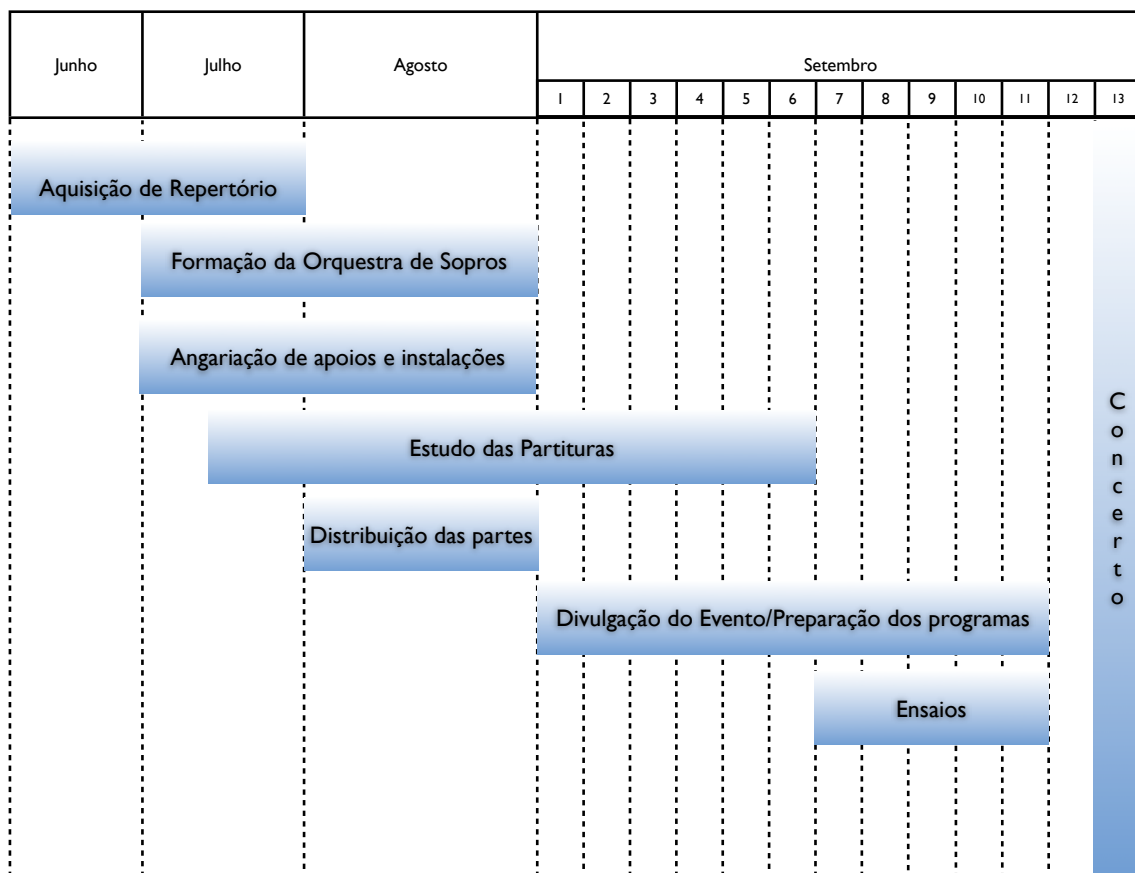


Figura 4 – Plano temporal de trabalho

3.3 INQUÉRITO AOS MÚSICOS

O inquérito por questionário escrito é uma preciosa ferramenta para a investigação, sobretudo no domínio das ciências sociais e humanas. Foi um dos instrumentos científicos a que recorri para recolha e análise de dados, com o objectivo de conhecer as opiniões dos músicos relativamente às técnicas utilizadas em ensaio, à minha performance e ao concerto.

Este inquérito foi enviado por correio electrónico a todos os músicos que participaram na Orquestra de Sopros *Intemporalis*, constituindo um universo de 59 elementos, e foram acompanhados de uma carta de apresentação a explicitar o âmbito, a finalidade e a importância deste instrumento de análise.

A sua aplicação decorreu durante o período de 20 de Setembro de 2009 a 20 de Outubro de 2009. Dos 59 inquéritos enviados recebi 36, constituindo

61% do total dos elementos da orquestra.

O relatório que seguidamente apresento está estruturado em cinco grupos, de acordo com a ordem utilizada no inquérito (ver Anexo G):

- Caracterização dos elementos da Orquestra *Intemporalis*;
- Preparação Instrumental – Aquecimento e Afinação;
- Três Estágios de Ensaio;
- Avaliação do Concerto Final;
- Crítica ao concerto, ao papel do maestro, e ao trabalho desenvolvido;

3.3.1 Caracterização dos elementos da Orquestra *Intemporalis*

As primeiras questões do inquérito centram-se na caracterização dos indivíduos observados. Para tal foi solicitado ao inquiridos que fornecessem dados relativos à sua idade, sexo, actividade profissional e habilitações musicais. Quanto às primeiras duas questões segue-se um gráfico que representa estes dois critérios. Observe-se:

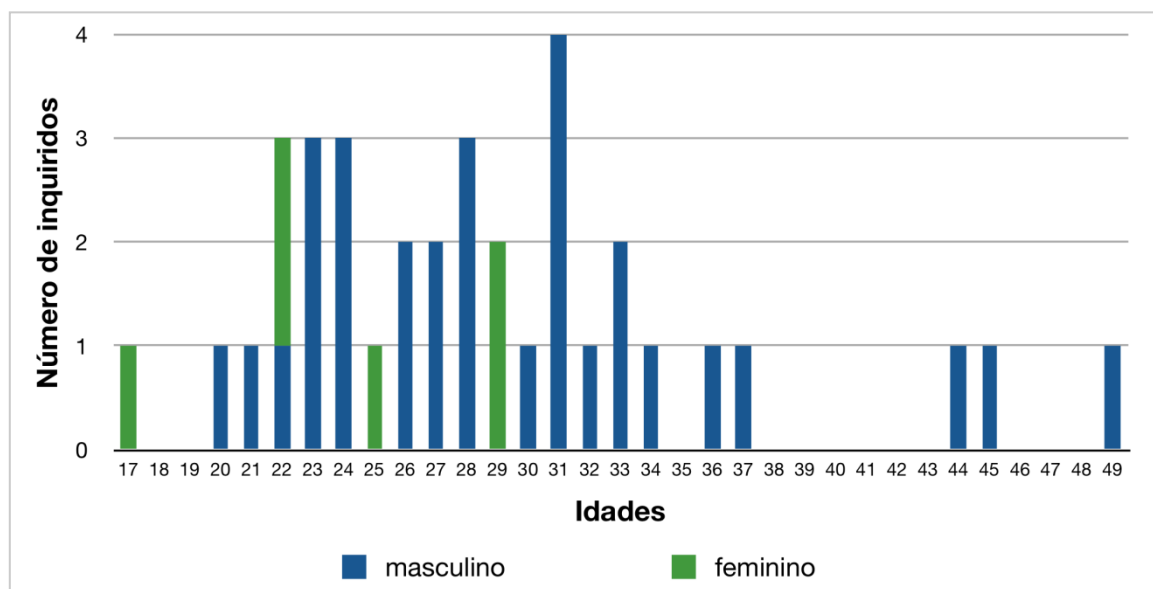


Figura 5 – Gráfico de relação idade/sexo

Como se pode reparar, a amostra é constituída na sua maioria por indivíduos do sexo masculino, sendo estes 83% dos sujeitos em estudo. A faixa

etária dos observados varia entre os 17 e os 49 anos, sendo a média de idades os 31 anos.

Os dados obtidos no âmbito da actividade profissional e habilitações musicais são expostos nos dois gráficos que se seguem:

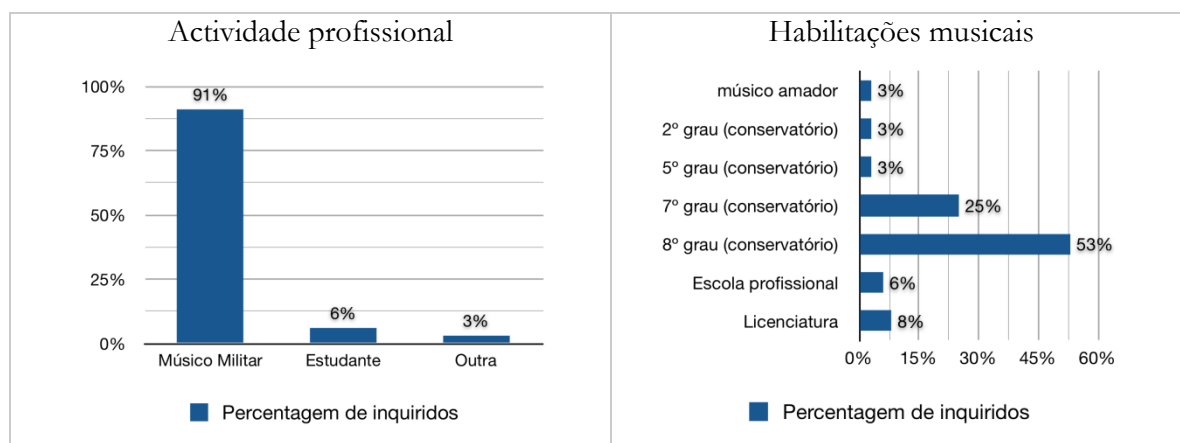


Figura 6 – Gráficos relativos à actividade profissional e às habilitações musicais

A respeito da actividade profissional, é possível observar pelo gráfico exposto na figura anterior que, a grande maioria, 91% dos inquiridos, é elemento de uma Banda de Música Militar. O segundo gráfico representa em percentagem as habilitações dos sujeitos. Neste último é observável o facto de que a maioria dos sujeitos do estudo possui o 8º grau do conservatório ou o equivalente na escola profissional, havendo uma parcela significativa, 25% da amostra, que possui o 7º grau do conservatório. Assinalável também é o facto de que a maior parte dos sujeitos opta pela formação num conservatório de música em vez de uma escola profissional. Por ultimo, é possível constatar que embora a maioria dos inquiridos seja músico profissional, um grande número de indivíduos não concluiu qualquer curso de música.

3.3.2 Preparação instrumental

Aquecimento

Relativamente à preparação instrumental, o primeiro aspecto tratado foi o aquecimento. Foi pedido aos inquiridos que assinalassem no quadro com qual das situações concordava. No caso de não concordarem com nenhuma das opções, solicitava-se que indicassem o método que devia ser utilizado.

a)	O aquecimento deve ser feito apenas individualmente, sendo da responsabilidade do instrumentista;
b)	O aquecimento deve ser feito numa primeira fase individualmente (antes do ensaio), e numa fase seguinte em colectivo (no ensaio);
c)	O aquecimento deve ser feito apenas em colectivo no ensaio, sendo da responsabilidade do maestro;
d)	O aquecimento não é necessário;
e)	Não concordo com nenhuma das hipóteses apresentadas;

Tabela 6 – *Modelo de aquecimento*

De seguida apresento uma tabela com as opções em estudo e o respectivo resultado dos inquiridos, e também um gráfico percentual que permite uma melhor comparação de resultados.

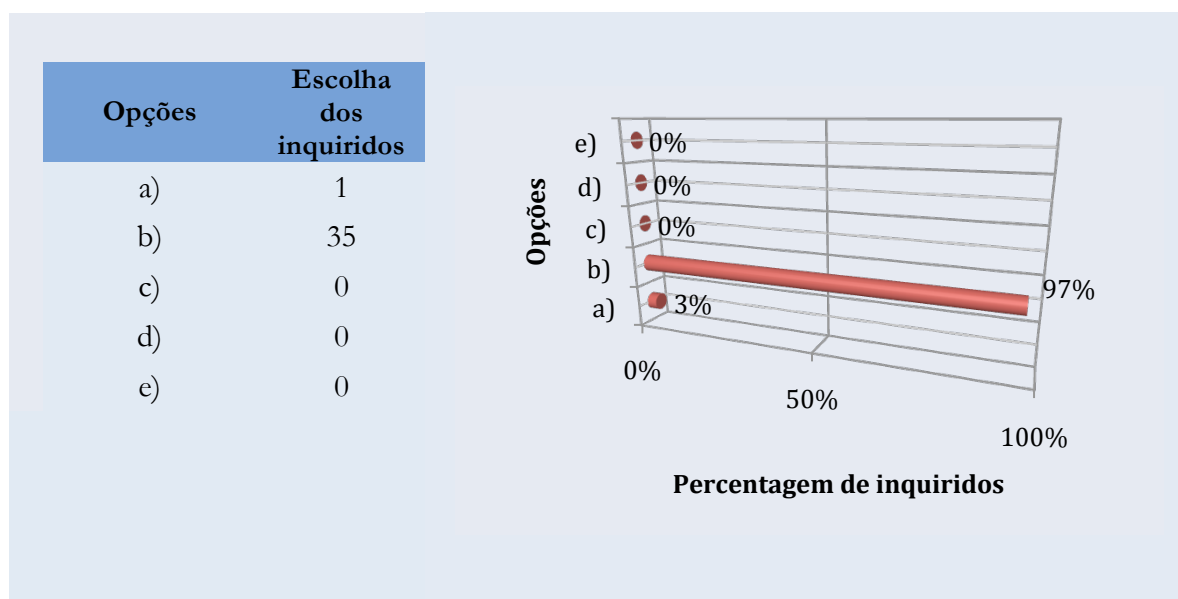


Figura 7 – *Modelo de aquecimento*

Como se pode verificar pelo gráfico apresentado na figura anterior, apenas

3%, que corresponde a 1 inquirido, é da opinião que o aquecimento deve ser feito individualmente. Todos os restantes pensam que o aquecimento deve ser feito em duas fases, antes do ensaio individualmente, e no ensaio em colectivo.

Nesta problemática pedia-se também aos inquiridos que escolhessem os materiais que deviam ser utilizados no aquecimento em conjunto. As opções dadas eram as seguintes:

a)	Exercícios com escalas (utilizando o método da Grande Escala Matriz);
b)	Corais;
c)	Marchas;
d)	Combinação de vários exercícios (escalas, corais, marchas);
e)	Outros;

Tabela 7 – *Materiais utilizados no aquecimento*

Os inquiridos responderam da seguinte forma:

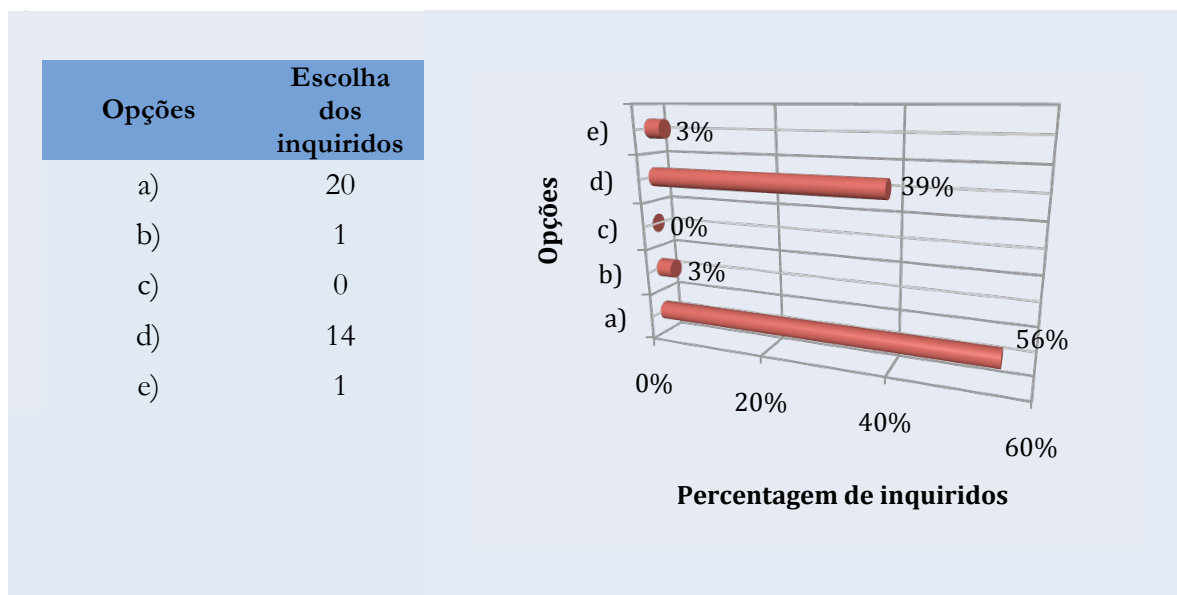


Figura 8 – *Materiais utilizados no aquecimento*

Esta questão gerou uma divisão de opiniões. A maioria, 56% dos inquiridos, demonstrou preferência pela utilização da Grande Escala Matriz.

Assinalável também é a escolha de 39% dos consultados da combinação de vários exercícios. Um outro aspecto curioso que se pode observar, é que nenhum dos sujeitos em estudo escolheu a opção c), referente a marchas, como material susceptível de utilização no aquecimento.

Seguidamente pedia-se aos inquiridos que colocassem por ordem crescente de importância (1-10; sendo 1 o menos importante e 10 o mais importante) os aspectos que foram ajustados com o tipo de aquecimento feito na semana de trabalho da Orquestra *Intemporalis*. Os parâmetros a considerar eram os seguintes:

a)	Interligação dos vários naipes da orquestra;
b)	Preparação para o trabalho a realizar;
c)	Afinação;
d)	Equilíbrio e mistura sonora;
e)	Aperfeiçoamento dos fundamentos musicais (articulações, dinâmicas, progressões harmónicas, tonalidades, células rítmicas, entre outros);
f)	Concentração auditiva;
g)	Timbre;
h)	Conectar maestro e músicos;
i)	Criação de um ambiente cooperativo entre todos os elementos da orquestra;
j)	Antecipação de problemas técnicos;

Tabela 8 – *Parâmetros ajustados no aquecimento*

Apresento na tabela abaixo os dados recolhidos dos 36 inquiridos. Utilizei uma escala de cores para melhor compreender as tendências e as divergências de opinião.

		Parâmetros									
		a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)	J)
Inquiridos	I	10	8	9	7	4	5	3	6	2	1
	II	8	7	6	3	1	4	2	9	10	5
	III	9	10	8	4	3	5	2	6	7	1
	IV	10	6	7	3	9	4	5	2	8	1
	V	8	10	9	7	6	3	2	5	4	1
	VI	6	9	2	3	5	7	4	1	10	8
	VII	5	4	6	3	7	2	8	9	10	1
	VIII	2	9	1	6	4	7	5	3	10	8
	IX	2	8	1	3	7	4	6	5	9	10
	X	9	10	5	4	2	3	1	6	8	7
	XI	4	10	9	6	7	5	2	8	3	1
	XII	7	6	9	8	3	4	5	10	2	1
	XIII	4	8	5	3	1	6	2	10	9	7
	XIV	3	10	8	1	4	7	2	6	5	9
	XV	8	10	7	1	2	9	5	3	4	6
	XVI	4	10	6	5	3	1	2	8	9	7
	XVII	6	8	3	2	1	4	7	5	10	9
	XVIII	9	6	10	7	3	5	1	8	4	2
	XIX	3	7	8	4	6	2	5	1	9	10
	XX	6	7	3	8	1	5	4	2	10	9
	XXI	5	8	7	6	10	1	4	2	9	3

XXII	8	10	4	1	3	7	2	9	5	6
XXIII	4	10	3	1	2	9	5	6	8	7
XXIV	6	5	1	10	7	4	2	8	9	3
XXV	9	4	8	10	1	7	5	3	6	2
XXVI	7	10	4	3	9	6	5	1	2	8
XXVII	7	9	5	3	8	6	4	2	1	10
XXVIII	5	4	9	2	3	8	1	6	10	7
XXIX	9	3	4	7	1	10	6	8	5	2
XXX	10	8	9	7	4	5	3	6	2	1
XXXI	6	7	2	1	3	5	4	8	9	10
XXXII	4	5	2	3	1	6	9	7	8	10
XXXIII	7	10	4	5	8	3	6	1	2	9
XXXIV	4	10	9	5	6	8	7	3	1	2
XXXV	6	10	1	7	8	3	2	9	5	4
XXXVI	6	10	1	5	9	3	2	8	7	4

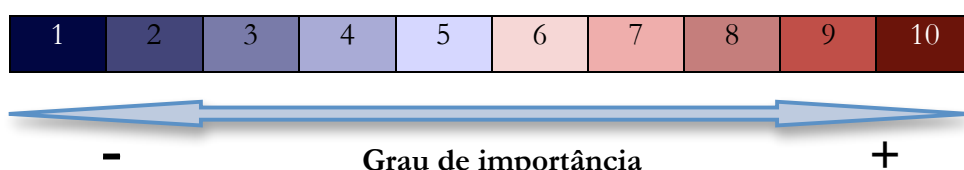


Tabela 9 – *Grau de relevância dos parâmetros ajustados no aquecimento*

Através desta tabela pode-se concluir que a maioria dos investigados tem opiniões diferentes em relação ao grau de importância de cada um dos itens. No entanto, pode-se observar algumas tendências de opinião. Uma das principais é a importância dada à alínea b), preparação para o trabalho a realizar, e à alínea i), criação de um ambiente cooperativo entre todos os elementos da orquestra. Contudo, repare-se que relativamente à alínea i), 2 dos inquiridos avaliaram-no como o menos importante. Através do padrão de cores utilizado é possível também observar que os pesquisados deram relevo às alíneas a), h), e c). Também se pode reparar que a alínea j), foi a que gerou menos consenso.

Existem 5 inquiridos que lhe atribuíram o maior grau de importância e 8 como o menos relevante.

Tendo em vista uma avaliação mais pormenorizada, seguem-se dois gráficos que mostram os parâmetros a que os inquiridos deram mais e menos importância, respectivamente.

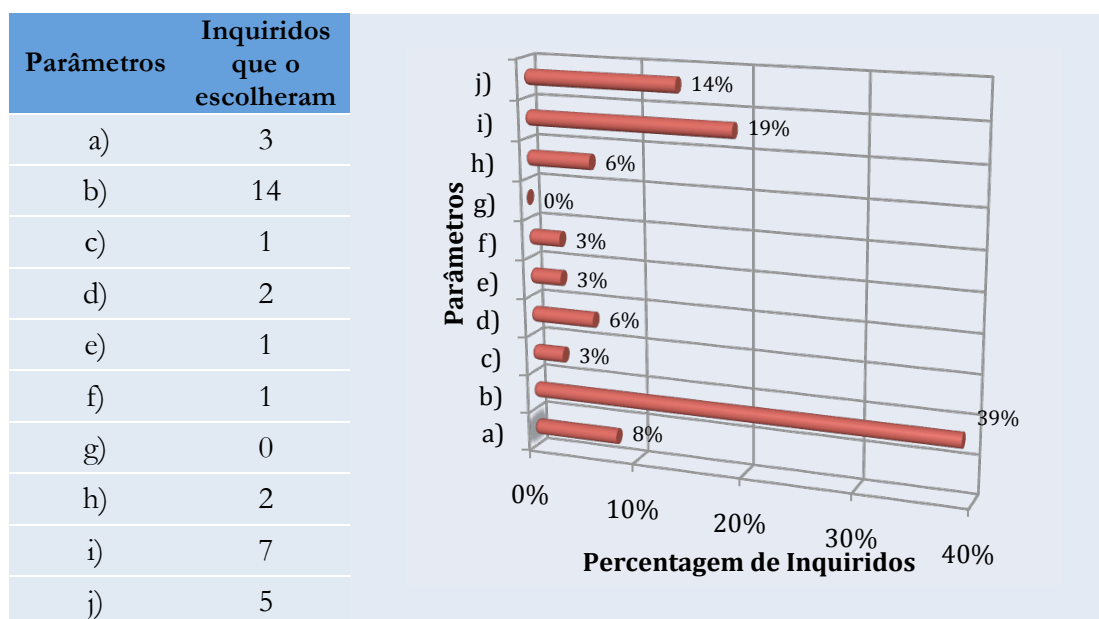


Figura 9 – Parâmetro considerado mais importante no aquecimento

A larga maioria, 39% dos inquiridos, escolheu como parâmetro mais importante a preparação para o trabalho a realizar. Ainda de salientar que 19% escolheram a criação de um ambiente cooperativo entre todos os elementos da orquestra e que 14% preferiram a antecipação de problemas técnicos como parâmetro mais importante, conseguido com o tipo de aquecimento implementado.

Dos resultados obtidos é possível também verificar quais os parâmetros menos importantes. Repare-se na figura que se segue:

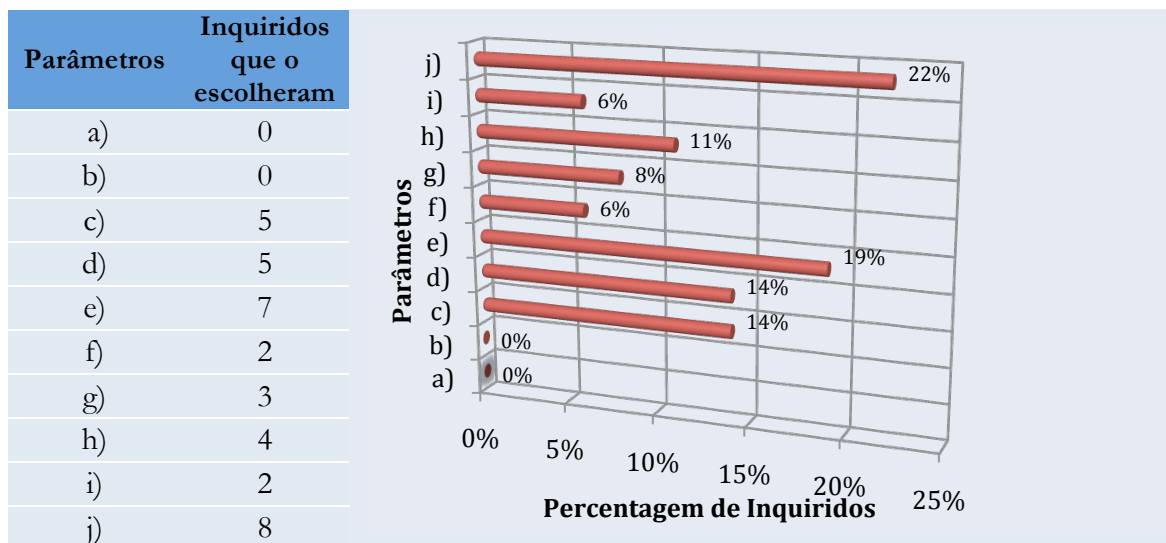


Figura 10 – Parâmetro considerado menos importante no aquecimento

Como se pode verificar, houve aqui uma maior divisão de opiniões. No entanto, a maioria, 22% dos inquiridos, considerou que a antecipação dos problemas técnicos foi o menos conseguido.

Pedia-se por último que se classificasse a importância do aquecimento no rendimento de ensaio.

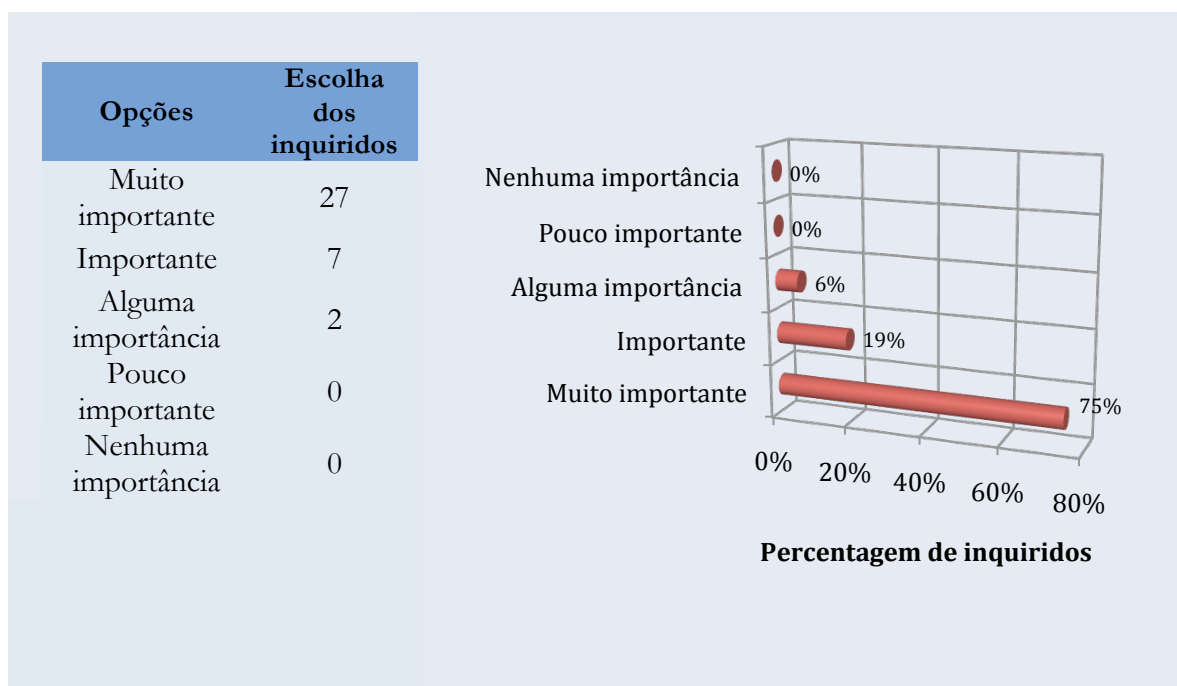


Figura 11 – Importância do aquecimento no rendimento do ensaio

Como se pode verificar pela figura anterior, a maioria dos inquiridos acha que o aquecimento é muito importante no rendimento do ensaio.

Afinação

Relativamente ao aquecimento, inquiriu-se os sujeitos do estudo sobre o modo como devia ser feita a afinação. Para isso foi pedido que assinalassem uma das situações seguintes:

a)	A afinação deve ser feita apenas individualmente, com recurso a um afinador;
b)	A afinação deve ser feita numa primeira fase individualmente (antes do ensaio), e numa fase seguinte em colectivo (no ensaio);
c)	A afinação deve ser feito apenas em colectivo no ensaio, sendo da responsabilidade do maestro;
d)	A afinação não é necessária;
e)	Não concordo com nenhuma das hipóteses apresentadas;

Tabela 10 – *Modelo de afinação*

Todos os inquiridos optaram pela opção b), o que demonstra que todos partilham da ideia que a afinação deve ser feita numa primeira fase individualmente e numa segunda em conjunto. Verifique-se a figura que se segue:

Opções	Escolha dos inquiridos
a)	0
b)	36
c)	0
d)	0
e)	0

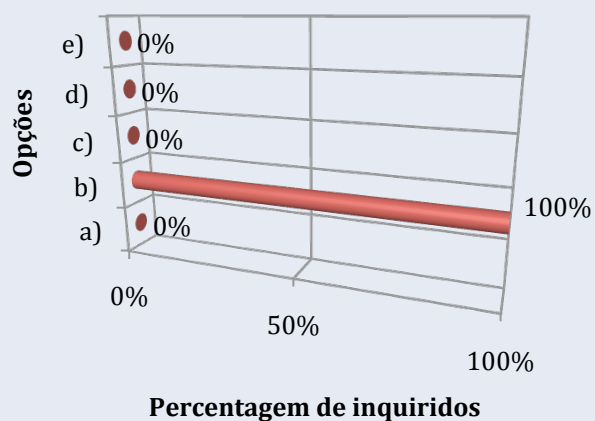


Figura 12 – Modelo de afinação

Seguidamente solicitou-se que fizessem uma avaliação do método de afinação utilizado.

Opções	Escolha dos inquiridos
Excelente	13
Bom	23
Suficiente	0
Insuficiente	0
Mau	0

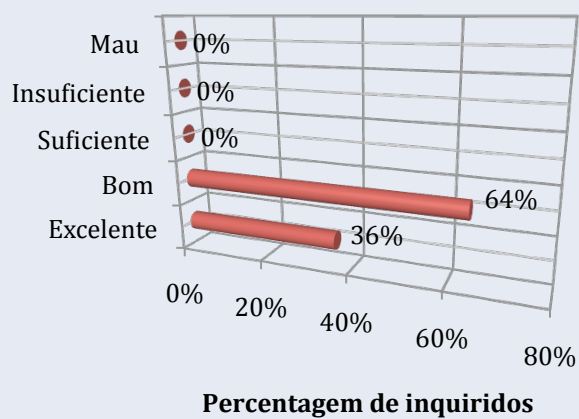


Figura 13 – Avaliação do método de afinação utilizado

Todos os inquiridos fizeram uma avaliação positiva. A larga maioria, 64% dos observados, considerou o método de afinação bom. 36% consideraram-no mesmo excelente.

3.3.3 Três estágios de ensaio

O terceiro grupo de perguntas visava a opinião dos inquiridos em relação às metodologias empregues no ensaio das obras. Em primeiro lugar inquiriu-se os sujeitos quanto ao tipo de abordagem que entendiam mais eficaz no ensaio de uma obra. Foi apresentado o quadro seguinte, no se qual solicitava que assinalassem uma das opções.

a)	Macro - Ensaiai a obra na sua globalidade, começando sempre pelo início;
b)	Micro - Ensaiai apenas os elementos mais difíceis;
c)	Macro Micro Macro;
d)	Micro Macro;
e)	Nenhum destes;

Tabela 11 – *Tipo de abordagem no ensaio das obras*

Observe-se os resultados obtidos:

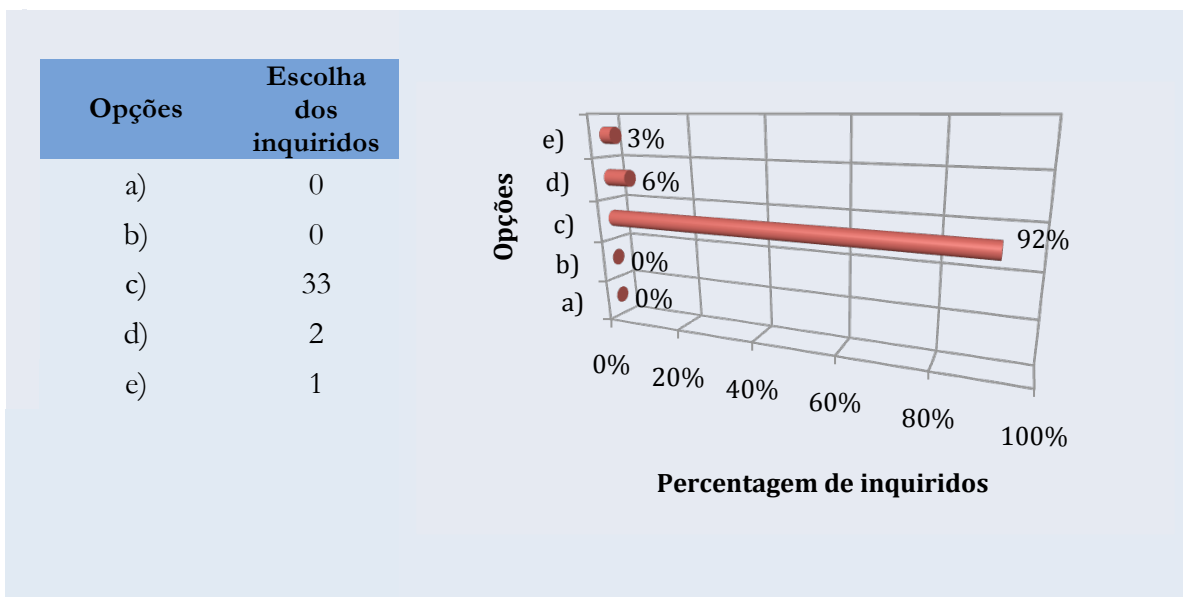


Figura 14 – *Tipo de abordagem no ensaio das obras*

Como se pode verificar pela figura anterior, 92% dos sujeitos estudados pensa que a forma mais eficaz de abordagem no ensaio de uma obra é a referida na alínea c) – Macro | Micro | Macro. O inquirido que não concorda com nenhuma das abordagens referidas explica que o tipo de abordagem deve estar directamente relacionado com o tipo de grupo e desenvolvimento do mesmo.

Posteriormente, requereu-se aos observados que fizessem uma avaliação sobre a concretização dos objectivos dos três estágios. Para o fazer, os inquiridos deveriam classificar cada um dos itens do quadro seguinte numa escala de 1 (não alcançado) a 5 (totalmente alcançado):

1º Estágio <i>Primeira Leitura</i>	a) Adquirir uma visão generalizada da obra;
	b) Tempo;
	c) Pulsação Geral;
2º Estágio <i>Aperfeiçoamento dos conteúdos</i>	d) Precisão;
	e) Afinação;
	f) Equilíbrio e Mistura;
	g) Estilo;
	h) Articulações;
	i) Dinâmicas;
	j) Correção ao nível rítmico, melódico e harmónico;
	l) Estabelecer ligações;
	m) Fraseado;
	n) Focar a audição dos músicos;
	o) Tensão e repouso musical;
3º Estágio <i>Interpretação</i>	p) Textura;
	q) Timbre;
	r) Contextualização dos fragmentos ensaiados no estágio anterior no todo da obra;
	s) Ideia musical;
	t) Criação de atmosferas;
	u) Criatividade;
	v) Movimento e direcção melódica rítmica;

Tabela 12 – Três estágios de ensaio e respectivos objectivos

Pode-se observar na figura seguinte os resultados obtidos em relação aos parâmetros do 1º estágio de ensaio.

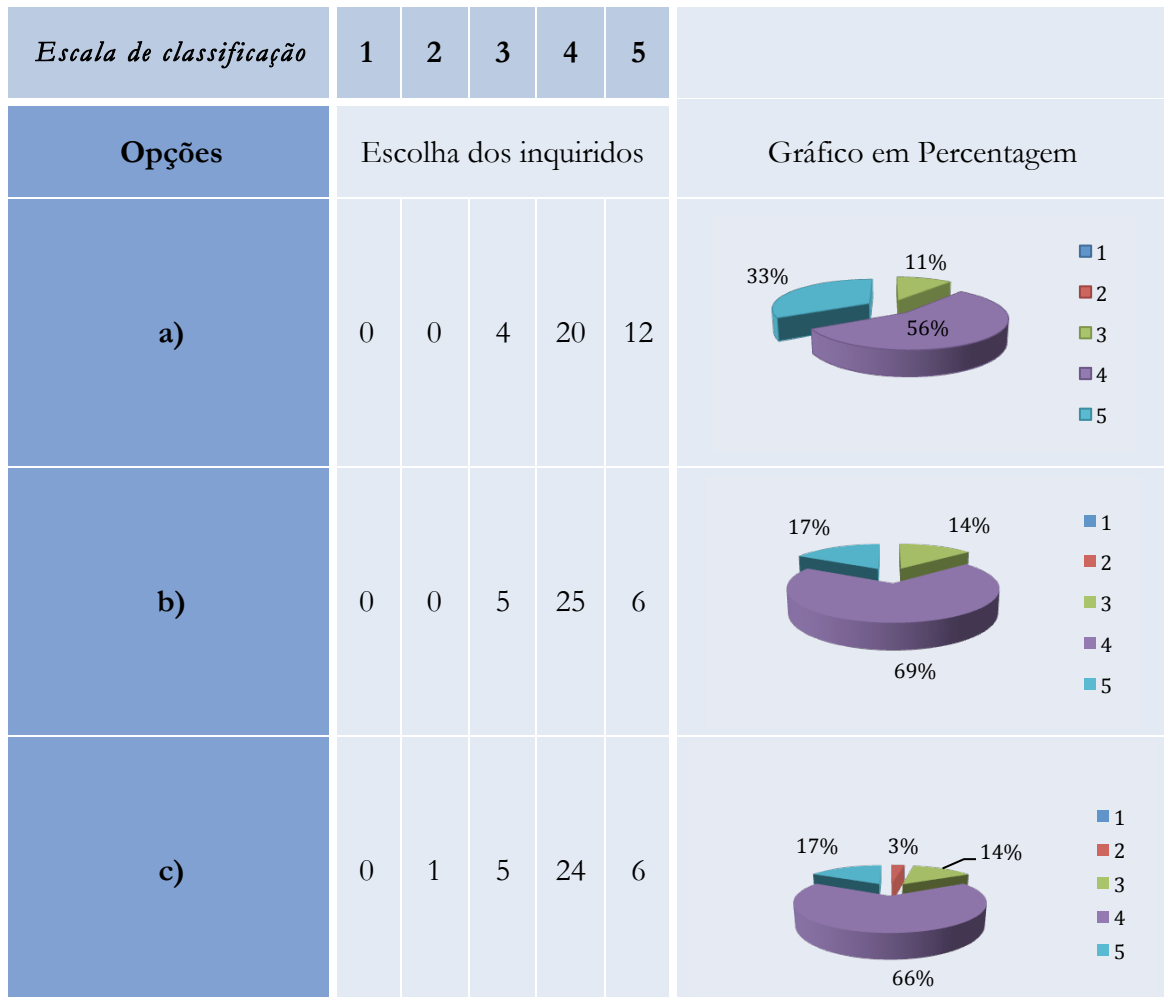
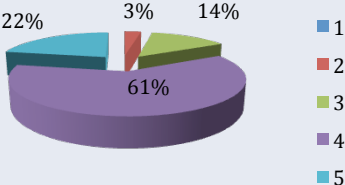
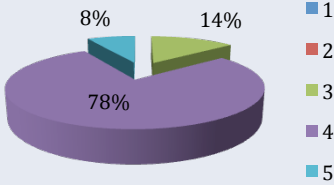
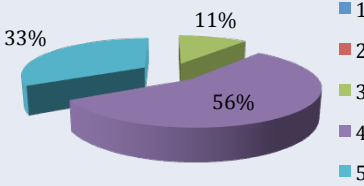
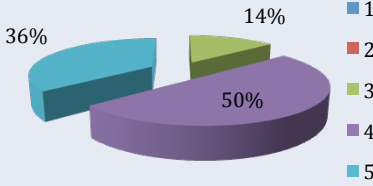
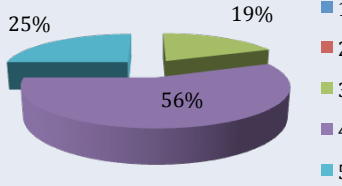
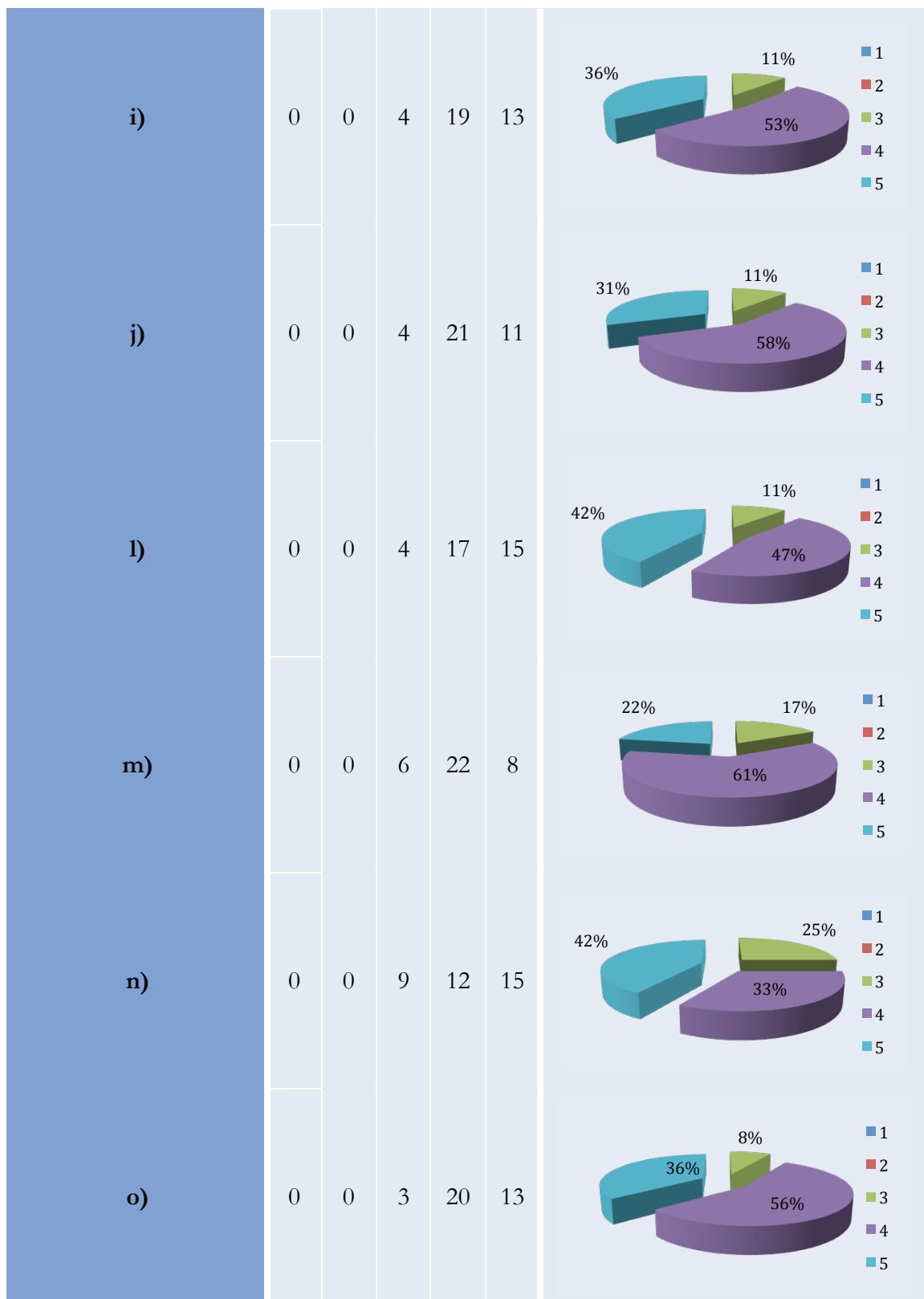


Figura 15 – Classificação da concretização dos objectivos no 1º estágio de ensaio

Como podemos observar, a maioria dos inquiridos considerou que os objectivos deste 1º estágio foram bem conseguidos. De salientar também que, quanto à concretização do primeiro objectivo – adquirir uma visão generalizada da obra –, 33% dos sujeitos consideram que foi totalmente alcançado.

Em seguida os resultados dos objectivos do 2º estágio de ensaio:

<i>Escala de classificação</i>	1	2	3	4	5											
Opções	Escolha dos inquiridos					Gráfico em Percentagem										
d)	0	1	5	22	8	 <table><tr><td>1</td><td>0%</td></tr><tr><td>2</td><td>3%</td></tr><tr><td>3</td><td>14%</td></tr><tr><td>4</td><td>61%</td></tr><tr><td>5</td><td>22%</td></tr></table>	1	0%	2	3%	3	14%	4	61%	5	22%
1	0%															
2	3%															
3	14%															
4	61%															
5	22%															
e)	0	0	5	28	3	 <table><tr><td>1</td><td>0%</td></tr><tr><td>2</td><td>0%</td></tr><tr><td>3</td><td>14%</td></tr><tr><td>4</td><td>78%</td></tr><tr><td>5</td><td>8%</td></tr></table>	1	0%	2	0%	3	14%	4	78%	5	8%
1	0%															
2	0%															
3	14%															
4	78%															
5	8%															
f)	0	0	4	20	12	 <table><tr><td>1</td><td>0%</td></tr><tr><td>2</td><td>0%</td></tr><tr><td>3</td><td>11%</td></tr><tr><td>4</td><td>56%</td></tr><tr><td>5</td><td>33%</td></tr></table>	1	0%	2	0%	3	11%	4	56%	5	33%
	1	0%														
	2	0%														
3	11%															
4	56%															
5	33%															
g)	0	0	5	18	13	 <table><tr><td>1</td><td>0%</td></tr><tr><td>2</td><td>0%</td></tr><tr><td>3</td><td>14%</td></tr><tr><td>4</td><td>50%</td></tr><tr><td>5</td><td>36%</td></tr></table>	1	0%	2	0%	3	14%	4	50%	5	36%
	1	0%														
2	0%															
3	14%															
4	50%															
5	36%															
h)	0	0	7	20	9	 <table><tr><td>1</td><td>0%</td></tr><tr><td>2</td><td>0%</td></tr><tr><td>3</td><td>19%</td></tr><tr><td>4</td><td>56%</td></tr><tr><td>5</td><td>25%</td></tr></table>	1	0%	2	0%	3	19%	4	56%	5	25%
1	0%															
2	0%															
3	19%															
4	56%															
5	25%															



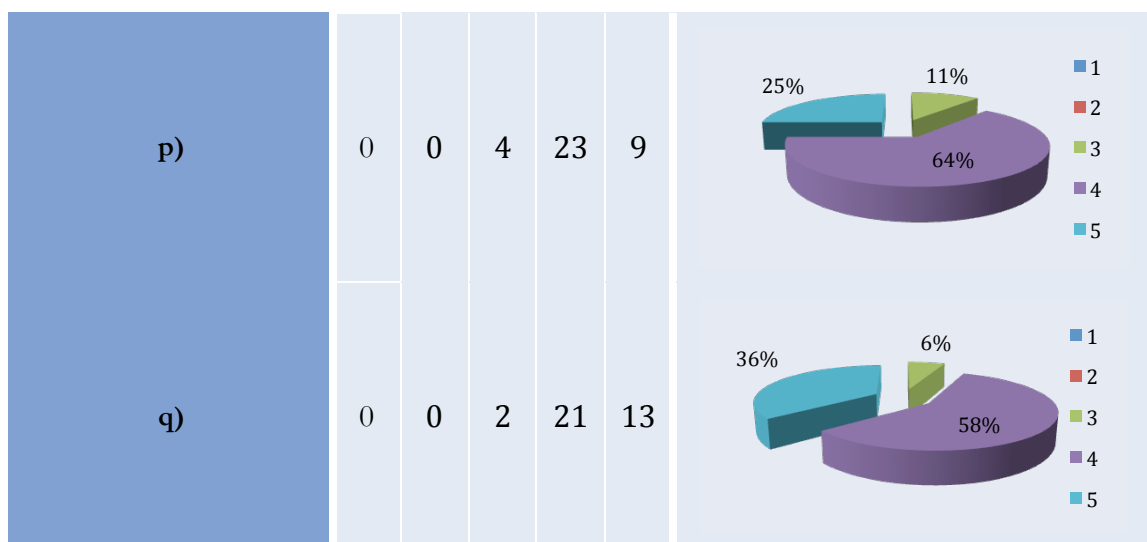
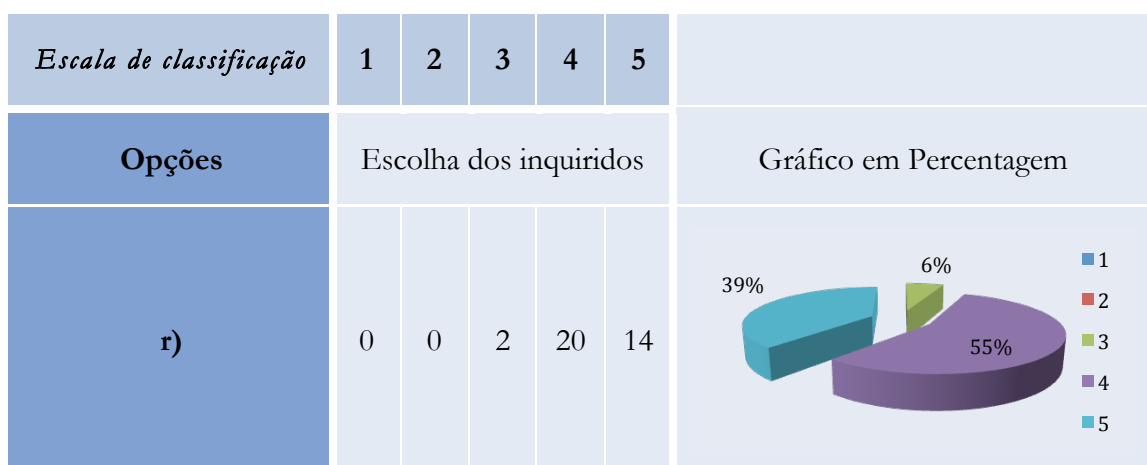


Figura 16 – Classificação da concretização dos objectivos no 2º estágio de ensaio

Como se pode verificar pelos gráficos da figura anterior, os propósitos estabelecidos neste estágio de ensaio foram, na opinião da larga maioria dos inquiridos, alcançados. O número de sujeitos que opina que os objectivos foram concretizados satisfatoriamente aparece, em todos os itens analisados, em minoria. Existe ainda uma percentagem que entende que a precisão não foi suficientemente alcançada. De notar também que a maior parte, 42% dos inquiridos, avalia com o valor máximo a concretização do objectivo da alínea n) – Focar a audição dos músicos.

Analogamente ao processo anterior, observe-se os resultados relativos ao 3º estágio de ensaio:



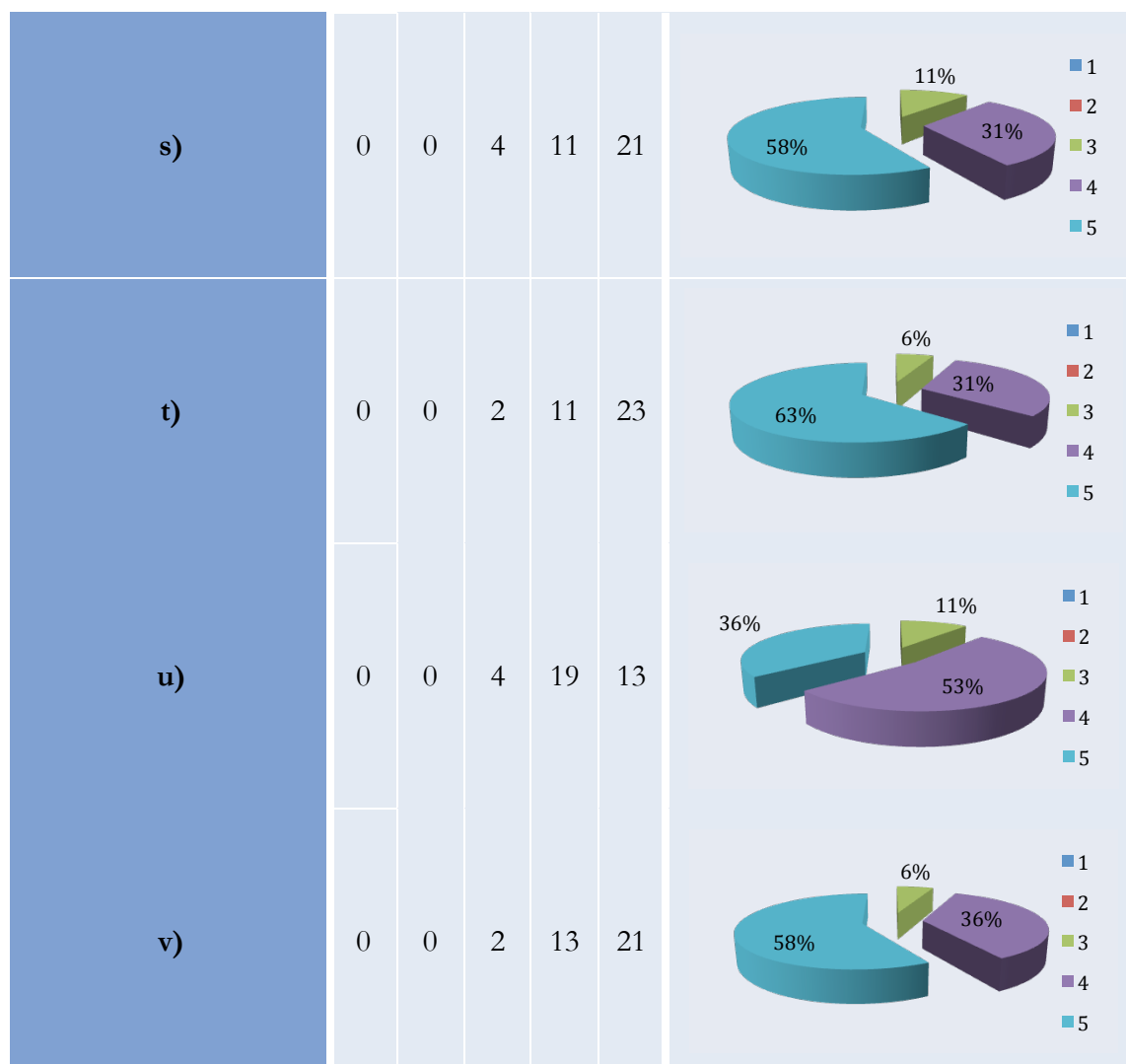


Figura 17 – Classificação da concretização dos objectivos no 3º estágio de ensaio

Os resultados obtidos mostram claramente a tendência dos inquiridos em considerar que os objectivos do último estágio da preparação para a performance foram atingidos. A maioria dos sujeitos considera mesmo que as alíneas a) – Ideia musical, t) – Criação de atmosferas e v) – Movimento e direcção melódica rítmica, foram alcançados na totalidade.

3.3.4 Avaliação do concerto final

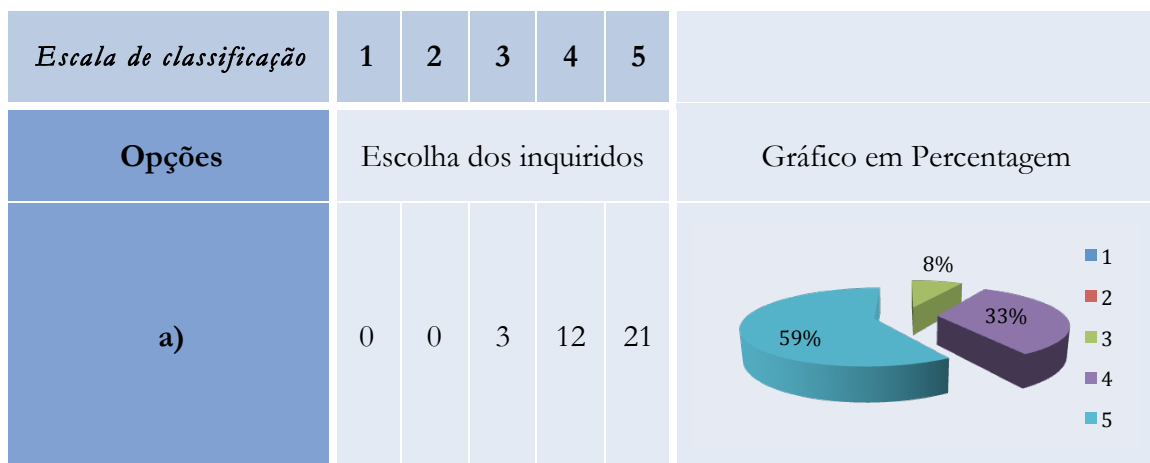
Sendo o concerto final o culminar de um processo de trabalho, e tendo em conta a forma como foram aplicadas as metodologias, a prestação do maestro e a performance, solicitou-se aos inquiridos que avaliassem numa escala de mau (1)

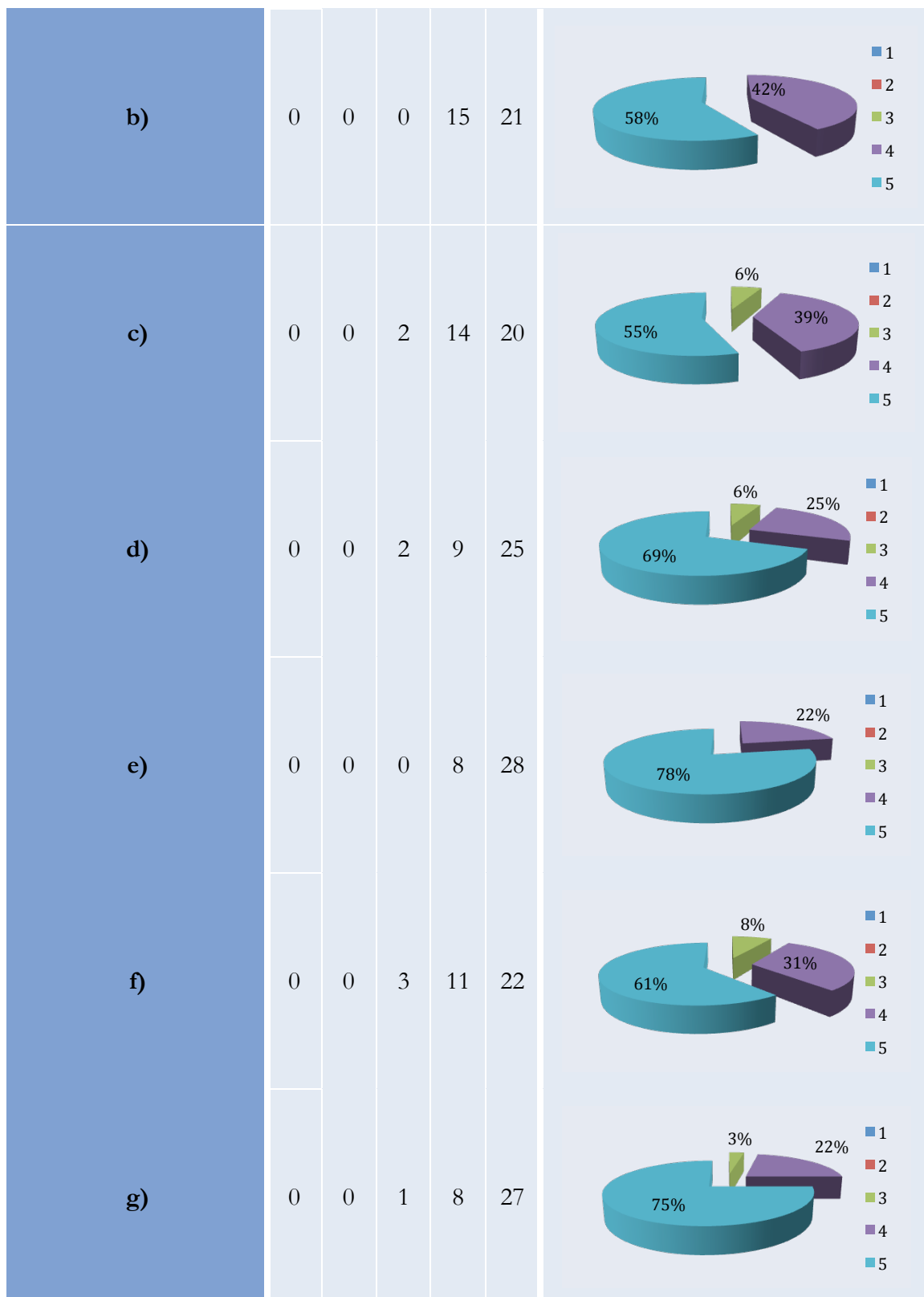
a muito bom (5) os seguintes parâmetros:

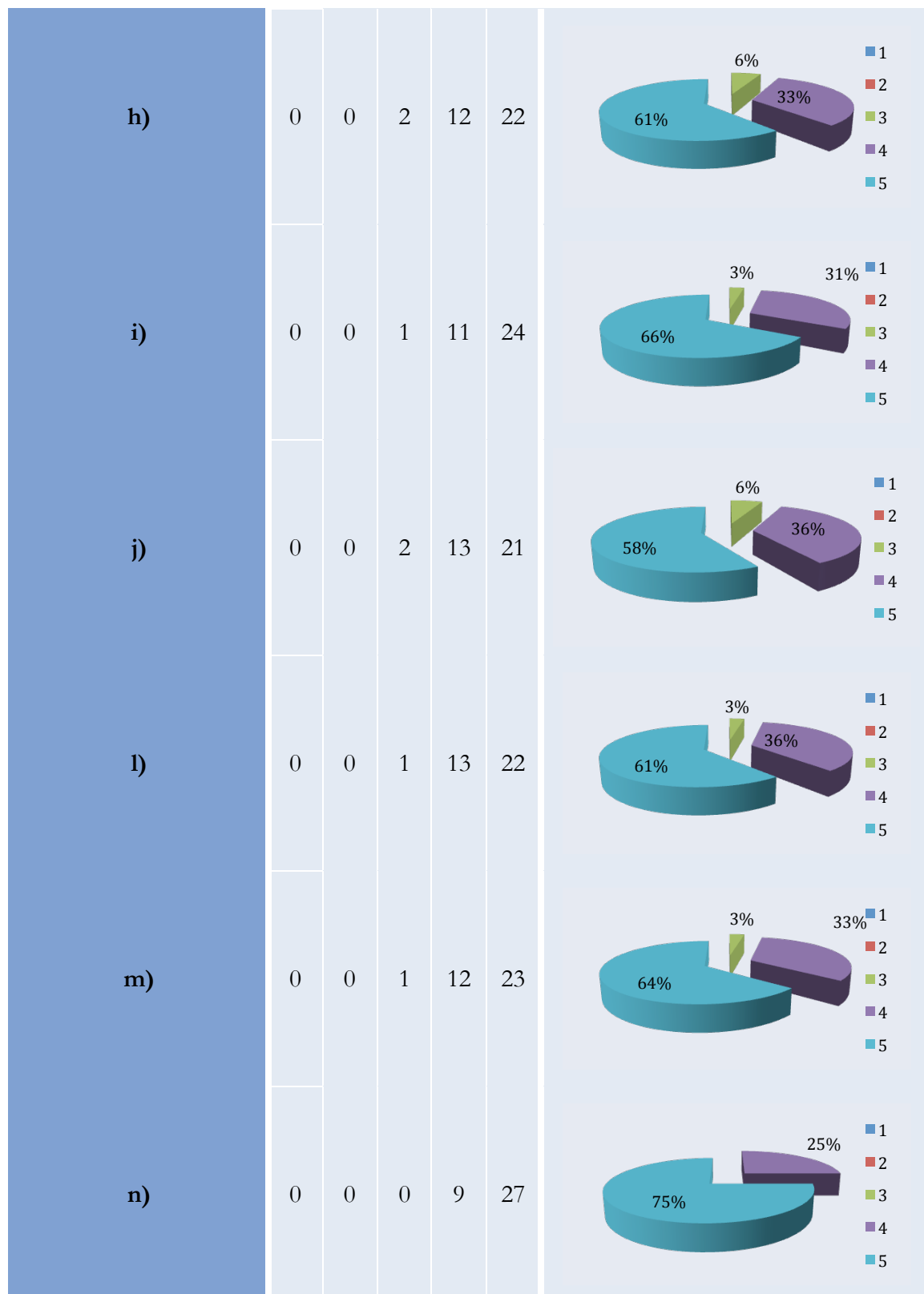
a)	Recepção pela orquestra das metodologias implementadas em ensaio;
b)	Grau de progressão da orquestra desde o primeiro ensaio até ao concerto final;
c)	Eficácia das metodologias de ensaio aplicadas;
d)	Aproveitamento do tempo de ensaio;
e)	Relação tempo de ensaio, performance final;
f)	Preparação no conhecimento das partituras;
g)	Eficiência do maestro e eficiência do plano de ensaios;
h)	Plano criativo do maestro;
i)	Interpretação e mensagem musical do maestro;
j)	Conexão da orquestra;
l)	Concerto final;
m)	Cativação do público;
n)	Repertório;
o)	Comodidade da execução das peças em concerto;

Tabela 13 – *Parâmetros na avaliação do concerto final*

Os resultados obtidos são apresentados na figura que se segue:







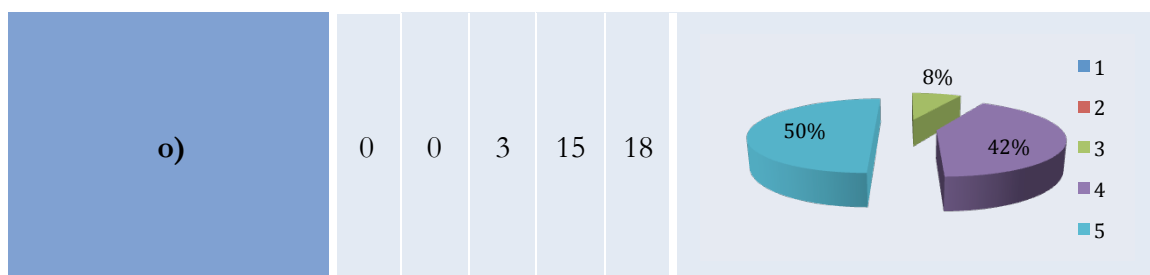


Figura 18 – Avaliação do concerto final tendo em conta o trabalho desenvolvido

A avaliação requerida tinha como ponto de partida o concerto final. Tendo em atenção este aspecto, a maioria dos inquiridos classificou com nota máxima os vários parâmetros do estudo anterior. De destacar que as opções e) – relação tempo de ensaio, performance final, g) – eficiência do maestro e eficiência do plano de ensaios e n) – repertório, congregam mais de 70% dos observados que lhes atribuem muito bom na sua avaliação. Justifica-se dizer que a maioria partilha da ideia que as metodologias empregues em ensaio foram eficientes, progressivas, eficazes no aproveitamento do tempo e, sem dúvida, determinantes no resultado final, a performance.

3.3.5 Crítica ao concerto, ao papel do maestro e ao trabalho desenvolvido

Este inquérito termina com uma questão de resposta aberta, onde é dada liberdade ao inquirido de desenvolver uma crítica com as suas próprias palavras. Como orientação foram dados como princípios a observar na performance final, o papel do maestro e o trabalho desenvolvido. Embora esta pergunta oferecesse grande autonomia na resposta dos inquiridos, nota-se pela análise do discurso que existem pontos de contacto e um sentimento geral que prevalece sobre esta amostra. Os sujeitos do estudo, na sua globalidade, acentuam aspectos como a excelência do trabalho realizado, para o qual contribuiu a eficácia do planeamento e das metodologias utilizadas em ensaio. As opiniões também dão ênfase à dificuldade e exigência do repertório que foi superado com uma rigorosa gestão e aproveitamento do tempo de ensaio disponível. É também sublinhada, por uma grande maioria dos sujeitos, a experiência enriquecedora que foi para todos os músicos e o espírito de amizade e cooperação que se conseguiu entre todos os elementos da orquestra.

SUMÁRIO E CONCLUSÕES

Concluído o percurso que me propus a realizar, compete-me agora fazer um balanço do trabalho desenvolvido e avaliar a pertinência dos resultados verificados da implementação das metodologias propostas na preparação do concerto final com a Orquestra de Sopros *Intemporalis*.

Os três estágios de ensaio, temática central desta dissertação, tinham como objectivo inicial permitir uma preparação mais eficiente da obra musical para a performance. Na minha opinião não faz sentido falar de processos e técnicas de ensaio se, em primeiro lugar, não tivermos uma ideia clara do objecto que queremos construir. O Maestro Ernst Schelle, num dos seus workshops de Direcção, fez uma afirmação curiosa:

“Uma orquestra acaba por desculpar um maestro que tenha “más mãos”, mas que tenha ideias claras do que quer fazer. No entanto, acaba por não desculpar um maestro que tenha “boas mãos” mas não tenha ideia daquilo que quer fazer”

O primeiro capítulo deste trabalho remete para importância do estudo da partitura e faz uma proposta metodológica dividida em três etapas progressivas com diferentes objectivos a atingir. Fazendo a ponte para a aplicação destes procedimentos na minha preparação individual, cabe-me aqui expor algumas considerações.

A preparação que fiz, seguindo os critérios estabelecidos, permitiu-me, de uma forma sistemática, capturar os elementos constituintes de cada uma das obras e ao mesmo tempo desenvolver uma imagem interpretativa das mesmas. O tempo de preparação foi substancialmente diferente para cada uma delas. As obras que me obrigaram a despender mais tempo foram *Short Ride in a Fast Machine* e *Gagarin* que, para mim, se apresentaram como as mais complexas. Quanto ao *Big Bang*, sendo de minha autoria, direcionei o estudo no sentido de encontrar a forma mais eficiente de transmitir a minha ideia musical à orquestra.

Como ilações a tirar pela minha experiência, a aplicação deste processo de estudo prepara o maestro de uma forma efectiva para a implementação da obra musical nos ensaios. No entanto, admito que existam outro tipo de abordagens igualmente válidas. O que é importante reter, é que todo o trabalho desenvolvido durante o ensaio da orquestra é um reflexo do trabalho e do estudo individual desenvolvido pelo maestro.

Como síntese da problemática central desta dissertação, sublinho algumas das ideias gerais apresentadas no segundo capítulo. Na minha opinião, independentemente do nível da orquestra, banda ou ensemble, a preparação instrumental deve ser uma responsabilidade partilhada pelo maestro e pelos executantes. Este é um domínio em que o maestro tem um espaço privilegiado para “forjar” e unificar o som. As técnicas que apresentei assumiram um papel preponderante em todo o trabalho desenvolvido pela Orquestra *Intemporalis*. Tendo em conta que a grande maioria dos músicos profissionais se encontrava de férias, deparei-me com alguma falta de preparação técnica. Deste modo, as técnicas de preparação instrumental assumiram um papel ainda mais fulcral. A opinião dos músicos reflecte, de um modo geral, que as técnicas empregues no aquecimento e afinação foram importantes. Na minha opinião diria mesmo que decisivas no produto final.

Os Três Estágios de Ensaio sugerem a utilização de três abordagens diferente no ensaio de uma determinada obra. A *Primeira Leitura*, o *Aperfeiçoamento dos Conteúdos*, a *Interpretação*, visam a concretização de objectivos bem definidos de uma forma sistemática e progressiva. Têm como fim responder de maneira mais eficiente às problemáticas inerentes à preparação para a performance, facultar aos maestros meios para a transmissão da sua concepção aos instrumentistas e, assim, defender e recriar a ideia musical do compositor. O concerto final, como reflexo de todo o trabalho desenvolvido nos ensaios, demonstra na minha opinião a validade das técnicas utilizadas. Como maestro, e pela experiência que acumulei com este projecto, acentuo que o sucesso e nível de realização do concerto com um repertório de elevada dificuldade, se deveu a uma rigorosa gestão e aproveitamento do tempo de

ensaio disponível, bem como à adopção de metodologias que permitiram ultrapassar as dificuldades técnicas inerentes a cada uma das obras. Estes factos são também constatados pelas respostas dadas pelos músicos no inquérito.

Como conclusão final, numa perspectiva pessoal, todo este trabalho contribuiu para o meu crescimento e enriquecimento como músico e maestro. Espero agora que este sirva de plataforma para um estudo mais alargado, no prosseguimento dos meus estudos.

Com esta dissertação espero também fornecer ferramentas que se tornem úteis para todos aqueles que se debatam com as problemáticas de ensaio e, assim, ajudar a promover o desenvolvimento artístico das bandas e orquestras do nosso País.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Mário (2008), *Teses, Relatórios e Trabalhos Escolares – Sugestões para a estruturação da escrita*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- BAMBERGER, Carl (1965), *The Conductor's Art*. New York: Columbia University Press.
- BATTISTI, Frank L. & GAROFALO, Robert (1990), *Guide to Score Study – For the Wind Band Conductor*. USA: Meredith Music Publications.
- BATTISTI, Frank L. (2007), *On Becoming a Conductor – Lessons and Meditations on the Art of Conducting*. USA: Meredith Music Publications.
- BLOCHER, Larry R. (2000), “Making Connections” in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. III, pp. 4-14.
- CASEY, Joseph L. (1991), *Teaching Techniques and Insights for Instrumental Music Educators*. Chicago: Gia Publications.
- CRAMER, Ray E. (2007), “Soundings: Developing Beautiful Tone” in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. VI, pp. 3-34.
- CORPORON, Eugene (1997), “The Quantum Conductor” in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, pp. 11-18.
- ECO, Umberto (1977), *Como se faz uma tese em Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Editorial Presença.
- FABRIZIO, Alfred M. (1994), *A Guide to the Understanding and Correction of Intonation Problems*. USA: Meredith Music Publications.
- GAROFALO, Robert J. (1996), *Improving Intonation in Band and Orchestra Performance*. USA: Meredith Music Publications.
- HENRIQUE, Luís L. (2002), “Série dos harmónicos” in *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 185.
- HOFFER, Charles R. (2001), *Teaching Music in the Secondary Schools*. USA: Wadsworth/Thomson Learning.
- JACOBSON, Bernard (1979), *Conductors on Conducting*. New Jersey: Columbia Publishing.
- JAGOW, Shelley (2007), *Teaching Instrumental Music – Developing the Complete Band Program*. USA: Meredith Music Publications.

LEBRECHT, Norman (2001), *The Maestro Myth – Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Kensington Publishing.

LISK, Edward S. (1987), *The Creative Director – Alternative Rehearsal Techniques*. USA: Meredith Music Publications.

LISK, Edward S. (2004), "The Mysterious World of In-Tune Playing" in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. V, pp. 13-28.

LISK, Edward S. (1998), "The Rehearsal – Mastery of Music Fundamentals" in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. II, pp. 12-28.

MCELHERAN, Brock (1989), *Conducting Technique – For Beginners and Professionals*. New York: Oxford University Press.

MEIER, Gustav (2009), *The Score, the Orchestra, and the Conductor*. New York: Oxford University Press.

MILES, Richard (2009), "Rehearsing and Teaching" in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. VII, pp. 29-53.

MILES, Richard (2002), "Strategies for Teaching Music in the Rehearsal" in *Teaching Music Through Performance in Band*. Chicago: Gia Publications, vol. IV, pp. 65-96.

OSBORNE, Richard (1989), *Conversations with Von Karajan*. New York: Harper & Row Publishers.

RUDOLF, Max (1995), *The Grammar of Conducting – A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. Boston: Thomson Schirmer.

RUSH, Scott (2006), *Habits of a Successful Band Director*. Chicago: Gia Publications.

SCHULLER, Gunter (1997), *The Compleat Conductor*. New York: Oxford University Press.

ANEXOS

ANEXO A – ENTREVISTA AO MAESTRO ERNST SCHELLE

19 de Julho de 2009, Aveiro – Casa de Chã

1 – Quanto tempo despende normalmente na preparação de uma partitura que não conhece?

E.S.: É uma pergunta difícil. Geralmente pode demorar o triplo ou o quádruplo do tempo que demora à orquestra trabalhar a obra. Demora o tempo que demorar a familiarizarmo-nos com o compositor, porque todos os estilos são diferentes e há alguns estilos que não nos são tão próximos como outros. Assim, se for uma sinfonia de Mozart, mesmo que seja uma obra difícil, pode demorar menos tempo porque estamos habituados a fazê-lo. Se for Stravinsky deverá demorar mais tempo. Se for um compositor que não estamos nada habituados a tocar, como Boguslavsky, deverá demorar mais. Assim, diria que no geral pode demorar três a quatro vezes mais, ou mais ainda, se for um compositor menos habitual.

2 – Que tipo ou tipos de procedimentos utiliza na preparação de uma partitura?

E.S.: A primeira fase ao olhar para a partitura é, claro, uma abordagem. Ainda não é um estudo profundo mas sim a obtenção de uma imagem geral da partitura. Significa que fazemos uma análise rudimentar, elementar, procurando o tema, a teoria que é utilizada e qual o sentido geral da peça. Depois vem a fase em que entramos mais e mais, é uma espécie de labirinto onde primeiro se encontra o local principal onde estamos e passado algum tempo vamos de uma entrada para a outra e para todas as entradas, até se conhecer todas as entradas do labirinto. Assim, o guia na partitura é sempre a composição, como o compositor escreve a sua obra e como faz com que todas as coisas corram quer na vertical quer na horizontal. Os elementos que usa são muito frequentemente típicos, quando o compositor tem a sua própria escrita, a sua própria linguagem. Assim, chegamos à sua linguagem, como se fosse a alma da partitura, e cada papel da partitura dá-nos de facto um ponto de interrogação, para o qual obtemos as respostas através da própria partitura.

3 – Que aspectos acha que o Maestro deve dominar antes do primeiro ensaio?

E.S.: O maestro deve de facto estar preparado para ir para o concerto no primeiro ensaio, porque mostra o caminho a si próprio e claro, à orquestra, e qual será o resultado dos ensaios. Assim, se for só preparado para o primeiro ensaio, não cativará todos a irem tão longe e tão rápido quanto possível para o resultado do concerto. Por vezes a primeira leitura é para ajudar os músicos, mas muitas vezes quando não é uma obra muito complicada, uma boa orquestra poderá reagir logo bem e compreender o maestro. Desta forma, ao dirigir, é uma versão muito diferente no movimento dos braços e dirige algo muito próximo do concerto.

4 – Normalmente faz alguma planificação de objectivos a cumprir no ensaio?

E.S.: Isso deve ser feito de forma muito clara porque normalmente o, ou os ensaios, com uma orquestra são muito limitados. Por isso, se tivermos quatro, cinco ou às vezes seis ensaios, deveremos saber onde queremos chegar no final de cada ensaio. Assim, deve haver um plano se for possível. Todos os maestros têm por vezes alguma dificuldade porque não planearam ensaios suficientes. Há um sentimento que temos todos que poderíamos ter ensaiado muito mais com a orquestra. Mas não me refiro a isso, refiro-me à situação em que chegamos ao ensaio geral e dizemos que não, não estamos preparados para tocar no concerto. Se a planificação não foi boa ou suficiente, então é necessário, por exemplo para Stravinsky, um ou dois ensaios mais e para a próxima vez temos que o corrigir ao planificar e quantificar o tempo do ensaio. É algo de que não podemos ter a certeza porque nunca conseguimos saber exactamente qual será a preparação dos músicos, mas obtemos a sensação do que é possível. Por exemplo, no caso do último curso que fizemos eu disse, é mesmo necessário fazer seis ensaios com a orquestra para este programa, com estes maestros e este longo concerto que é difícil de acompanhar, e para trabalhar Stravinsky que é difícil, como necessário. Assim, esta orquestra, que está habituada a trabalhar por vezes quatro ensaios para um concerto, concordou em fazê-lo. Foi necessária planificação para fazermos o programa desta vez.

5 – Na sua perspectiva, quanto tempo deve demorar um ensaio?

E.S.: É principalmente uma pergunta de elementos. Algumas orquestras trabalham mais de três horas, pode ser muito útil, se for proveitoso, pode-se adaptar tudo. Para mim, o que é necessário é a concentração. Assim, até poder haver concentração nos itens artísticos pode-se fazer o ensaio. Se não forem capazes de ir para além de um determinado tempo, deve-se planificar outro tipo de agenda. Algumas orquestras trabalham duas vezes por dia com um intervalo de tempo muito pequeno, como seis horas de ensaio com trinta minutos a uma hora de intervalo. Este pode ser um intervalo demasiado curto para a concentração, mas há quem consiga fazê-lo. Depende muito da forma como normalmente trabalham, adquirem este ritmo e se alterarmos o ritmo temos que ter cuidado. Por exemplo, algumas orquestras preferem fazer dois ensaios muito curtos, o primeiro de três horas e o segundo de duas horas.

6 – Acha que o aquecimento deve ser um trabalho feito em conjunto com o maestro?

E.S.: Para mim há duas perguntas nesta pergunta. Se tivermos uma orquestra que está habituada a ter um maestro chefe, esta deve fazer algum trabalho fora dos programas.

Gostaria de falar do Sr Ernest Ansermet que era um maestro suíço, muito famoso em Genebra. Ele era um grande educador para a orquestra, criou a *Orquestre de Suisse Romande*. Ele dirigia muitas vezes o *Perpetuo Mobile* de Paganini para orquestra, só para os fazer trabalhar em alguns aspectos técnicos. Outros costumavam tocar algo do repertório que iriam tocar durante a época, por exemplo, ensaiavam uma Sinfonia de Mahler em Setembro quando só iriam tocá-la em concerto em Março ou Abril. Assim, faziam algum trabalho antes da obra começar realmente a ser trabalhada, ajudando a torná-la mais habitual.

Dizer como fazer o aquecimento é muito difícil. Pode pedir-se aos músicos que o façam porque é muito diferente de um instrumento para outro. Os metais precisam de se ouvir uns aos outros, mas é algo que eles próprios devem fazer, a orquestra não pode estar à espera que os metais façam o seu próprio

aquecimento. Nas madeiras é também muito diferente, assim, eles devem encontrar uma forma de o fazer preparando o seu ensaio. É uma questão de minutos quando estão habituados. Os metais podem fazer o aquecimento em conjunto mas devem organizar-se para o fazer antes do ensaio. Uma orquestra sinfónica, e mesmo uma pequena orquestra, não pode esperar que cada secção faça o seu aquecimento, e a afinação de todas as secções em conjunto não é útil porque são demasiado diferentes.

7 – Na afinação de uma orquestra de sopros que tipo de procedimentos utiliza?

E.S.: Se for a afinação geral no início de um ensaio ou de uma peça que precise de afinação, é sempre o oboé que dá a nota. Mas se tivermos um instrumento com afinação fixa como o piano, então o oboé deve obter o Lá deste instrumento. Significa que não podemos mudar o xilofone, ou o glockenspiel, ou o piano na altura em que o usamos. Deve ser claro que o oboé pode suportar a diferença necessária, por vezes quando temos instrumentos em 440, e o oboé gosta de tocar em 442, isto pode ser um problema. Logo, a referência é um instrumento que não pode ser afinado só no ensaio, e por outro lado, é sempre apenas uma indicação, não podemos confiar totalmente nisto. Chegamos a um ponto comum mas não absoluto, nunca temos um ponto absoluto, porque o Lá de um flautim na tessitura mais aguda e o Lá do contrabaixo de cordas na tessitura mais grave nunca têm uma afinação perfeita, mas é uma indicação para irmos para onde queremos.

8 – Supondo que dispõe de cinco ensaios de 1 h para ensaiar uma peça como por exemplo Gagarin de Nigel Clarke, que objectivos pretendia alcançar em cada um deles?

E.S.: Às vezes as coisas vão mais rápido do que pensamos, mas esta obra por exemplo é muito exigente tecnicamente, por isso, tecnicamente há coisas que seria necessário treinar. Se os instrumentistas forem muito bons podem tocá-la rapidamente mas, mesmo assim, para se habituarem a tocá-la facilmente precisam de algum tempo. Logo, preciso, ao fazer a minha planificação, de quantificar este tempo para a possibilidade de tocar esta obra facilmente, esse é um ponto. Outro ponto é o de que para que toquem a obra facilmente é preciso ter

cada vez mais o nível de exigência certo para o item músicos. Assim, demorará tempo para ultrapassar e simplificar esta obra complicada. Quando chegamos a coisas simples, estamos no caminho certo, se tornamos as coisas cada vez mais complicadas, a música irá desaparecer passo a passo. Quero dar um exemplo: vi muitos bons maestros fazerem um primeiro ensaio muito bom (porque a orquestra também era muito boa), fantástico, e passo a passo destruíram esta forma de tocar fantástica ao complicarem: “esta nota deve ser um pouco mais curta, esta outra deve ser um pouco mais forte...” e as coisas tornaram-se correcções tão miniatura que se esqueceram, incluindo o maestro, do simples sentido da obra. Isto fará com que o concerto seja menos interessante do que o primeiro ensaio, significa que fizeram um trabalho oposto ao que era necessário, se calhar tiveram demasiado tempo, porque a orquestra tocava tão bem no início e tentaram melhorar algo que não melhorou o trabalho. Alguns maestros fizeram o seguinte, tocaram tão bem no primeiro ensaio que não fizeram mais ensaios nem mais trabalho, foram ao concerto tocar, depende das situações.

9 – Costuma gravar os ensaios? Se sim com que objectivo?

E.S.: Não sempre. É útil fazê-lo regularmente e ver o que acontece no ensaio quando a orquestra fica cansada. Significa que o maestro fez algo que não ajuda a manter a atenção num nível elevado. Pode-se descobrir isso, se não se descobriu no ensaio, mais tarde na gravação. É também uma boa indicação para ver se observamos tudo. A nossa audição está apenas focada para determinados aspectos que temos que corrigir, queremos ouvi-los. Desta forma, podemos esquecer-nos de outros aspectos porque estamos atentos ao que queríamos ouvir. Lembro-me muito bem, tenho um grande respeito pelo Serge Celibidache, mas fiquei muito surpreendido porque havia alguns aspectos que ele nunca corrigia, alguns aspectos que não estavam bem e me perturbavam mas não o perturbavam a ele. Isto pode-se descobrir quando se grava os ensaios, posso descobrir aspectos aos quais não prestei atenção e é por isso que é útil.

10 – Tendo em conta os estágios progressivos do ensaio, no estágio leitura da partitura, quais os objectivos acha importantes atingir e qual o processo e metodologia que utiliza para os alcançar?

E.S.: Quando um artista na orquestra é activo em criar música é um sinal de que tudo está a correr bem. Este é o principal objectivo que devemos ter. Podemos estar errados na música, podemos ter uma interpretação que não seja a melhor, talvez não estejamos no estilo certo, mas se a orquestra, o colectivo artístico, a ensemble, estiverem a criar música está tudo a correr bem, mesmo com erros. Se a orquestra não estiver a criar este tipo de impressões, e esta colaboração para convencer o público desta expressão, aí temos um problema. Porque a nossa música e a nossa cultura ocidental é feita desta forma tão sofisticada, tantas coisas são interessantes, tantos instrumentos que tocam outras coisas, por isso pode haver atracção pela nossa música, mas a atracção não é suficiente para a arte, é só atracção. Deve ser muito mais artística emocionalmente e no dizer e contar do que no atractivo. Então, ir de uma primeira leitura para a expressão artística é o mesmo que para o solista tocar o concerto que, sendo complicado, deve ser uma boa história para a arte e para a música. É difícil para o solista mas também para o maestro e para a orquestra porque a tentação da complexidade das notas e da música, da forma como é composta, é parte do nosso risco. Por isso, a planificação serve para isto, tentar saber no ensaio geral se os músicos estão aptos a fazer arte ou se estão na música apenas porque é divertido.

11 – Quando acha que uma obra está pronta para ser apresentada?

E.S.: Quando a música é convincente e fácil de fazer. Quando é fácil e se faz com prazer (porque não acredito na arte sem prazer) é uma questão de padrões. Claro que cada músico profissional tem um padrão de qualidade que quer obter. Se não o alcançou não pode facilmente dizer a música. Quando o alcançar estará em boa forma e livre das dificuldades.

12 – Quais são as qualidades que considera mais importantes para se ser um bom maestro?

E.S.: Acho que a primeira é ouvir bem. Se o maestro consegue reconhecer o que é bom e o que não é bom é uma qualidade que todos irão apreciar. Alguns maestros são muito bons com as mãos, expressam muito bem o que se passa na música, e algumas orquestras poderão ficar impressionadas com as boas mãos, com a boa forma de fazer com que as coisas corram muito bem rapidamente. Mas se não forem bons ouvintes, esta admiração irá cair rapidamente. Porque as mãos e o conseguir transmitir rapidamente é bom, é um bom instrumento para a orquestra, mas tem que ser equilibrado. Quando as orquestras se cansam das boas mãos e faltar a audição, não ficam muito contentes. Por outro lado, se um muito bom ouvinte não tem boas mãos, irão aceitar e desculpar e não ficar descontentes com isso. Mostra as proporções, um bom ouvinte será sempre mais desculpado, melhor aceite e mais respeitado do que um com boas mãos.

13 – Pelo conhecimento que tenho, já há algum tempo desenvolve trabalho em Portugal. Como caracteriza o nosso meio musical e quais considera serem as nossas necessidades?

E.S.: É um período fantástico para Portugal, porque a fome, a vontade de fazer música, de ter música, de melhorar todas as estruturas ocupadas pela música, cresceram muito rapidamente. Há muita vontade de ter música neste país. Isto é muito dinâmico. Há perigos: pode ser que dentro de anos haja dificuldades para os músicos porque podem ser demasiados. Temos esse mesmo caso por toda a Europa onde há muitos músicos bons e não têm trabalho. O que irá acontecer nestes casos é que os que inventarem novas formas de fazer arte irão encontrar uma forma não convencional. Trata-se de uma sociedade que precisa de música. Só pode viver com algum equilíbrio entre todas as coisas que precisa. Precisamos de comer, de coisas espirituais, de música, de arte, poesia, literatura, jornais, precisamos de muitas coisas, mas a música é uma parte disso, e a arte também e todas as combinações se devem elevar como uma árvore. Assim, se pensarmos no emprego e só em orquestra, pode ser muito limitado. Mas se pensarmos em arte e em inventar novas formas de tocar um instrumento e música, ou talvez

fazer teatro ou dança, ou tudo junto, ou poesia... Irão existir novas formas e estas novas formas de o fazer são apaixonantes mas também difíceis.

O que Portugal precisa acho que é de ir mostrar o que fazem lá fora. Também que venham pessoas de fora para cá. Acho que o intercâmbio funciona muito bem. Todos os países gostam de proteger um pouco as profissões que devem proteger. É bom durante algum período mas por outro lado, depois deve haver abertura a qualquer país porque faz com que as coisas corram melhor. Acho que agora é a fase dos músicos portugueses irem para fora e devem convidar outros artistas para virem a Portugal e criar este tipo de interacção.

14 – Quais são para si as instituições portuguesas de referência a nível musical?

E.S.: Não conheço todas por isso não posso falar em nome de todas. Tanto quanto vi, a invenção de escolas profissionais é algo realmente original de Portugal. Agrada-me porque de início a ideia era só criar escolas onde o ensino de um instrumento seria balanceado com o ensino da música. Significa que um violinista que não toque tempo suficiente numa ensemble ou orquestra, é um violinista que não progride o suficiente. Aqui compreenderam muito bem que se deve criar este equilíbrio entre o que ele necessita para se desenvolver individualmente e quanto necessita de estar envolvido em tocar de forma colectiva. Esta pode ser a especialidade de Portugal porque criaram bons instrumentistas em três a quatro vezes menos tempo. Isto ninguém consegue entender em França por exemplo, como conseguem criar violinistas tão bons em cinco anos. Esta manhã estive com alguns instrumentistas que só tocam há alguns anos, outros precisam de cerca de quinze anos para atingir o mesmo resultado. Assim, ninguém consegue acreditar ou imaginar que é possível, devem vir cá ver como o fazem para verem como é possível. Se se tem um esquema não se consegue imaginar e acreditar como se pode fazer doutra forma a não ser que se veja. Este é um ponto extraordinário. Outro, é que agora têm uma Orquestra Nacional no Porto que tem um grande auditório e instrumentos interessantes. Fará uma grande evolução. O que se precisa é que as outras orquestras que ainda não estão tão bem estabelecidas tenham estabilidade, trabalho, para poderem dar bons concertos. É que as estruturas que organizam para o público

devem utilizar estas orquestras, porque se não são utilizadas são como uma bela árvore a quem não se dá água, não crescerá. Mas estou confiante, porque se vê que desde há alguns anos se está a evoluir no caminho certo. Acho que irão ter o resultado certo em dez ou vinte anos, não sei.

15 – Qual foi o trabalho que mais o marcou como maestro em geral?

E.S.: Há dois momentos na minha vida que é importante contar. O primeiro período, quando tinha quinze anos e tive que dar o meu primeiro concerto. Fui estudar com pessoas que percebiam que tinham que me ensinar e fui ensinado, os professores que tive deram-me as respostas ao que eu perguntava porque eu fazia a música, dirigia. Quando fui para o Conservatório mais tarde, já tinha feito o trabalho normal de maestro. Lembro-me quando fui para Mestre de Capela, era responsável pelas cantatas de Bach na Suíça e a cada três semanas tinha que fazer uma cantata ao domingo de manhã. Era muito interessante, eu gostava, adoro Bach. Mas para mim, estava convencido como um jovem músico, que havia algo que eu não sabia de todo sobre Bach, uma dimensão que eu não conseguia alcançar. Por isso, fui ter com uma professora de análise, compositora de orquestra, e perguntei-lhe: eu faço esta música com prazer, adoro-o, como adorava tocar violino, e tocava Bach no violino, é um compositor maravilhoso, mas tenho a certeza que me falta algo, que não sei algo que preciso de saber mas não sei o que é e sem saber o que é não consigo descobrir. Esta senhora disse-me: o que sabes sobre Gregoriano? Não era de todo a minha cultura, não sabia nada, nem sequer reconheci o que era o que ela me respondeu. Perguntei o que era. Ela disse-me para ir ter a um local. As igrejas católicas já não queriam a cerimónia em latim por isso o Gregoriano já não era muito pretendido. Em alguns locais podíamos envolver-nos mas tinha um custo, o que eu não queria. Assim, tive que descobrir uma igreja católica, na mesma altura fazia as cantatas de Bach na igreja protestante, e disse-lhes que podia fazer o que quisessem, podia dirigir uma grande missa com orquestra e solistas, coros, poderia fazer qualquer tipo de música que quisessem desde que me ensinassem Gregoriano, porque ao domingo de manhã tinham Gregoriano. Disseram que sim e em dois anos aprendi o que era. Estou agradecido porque esta senhora não começou a dar-me

nenhuma explicação, não me disse nada do que era, disse-me para procurar num determinado local. Procurei e encontrei, pratiquei durante dois anos e compreendi a base para toda a nossa música e para a música de Bach, o que não teria sido possível sem a música Gregoriana. Isto foi importante para mim e disse-me que se quero saber algo tenho que perguntar a quem sabe. A minha forma de o fazer é experienciando a música, se continuam com perguntas vão fazê-las, não fiquem com a pergunta para vocês. Não irão obter a resposta por vocês próprios apenas. O segundo episódio aconteceu quando tinha trinta anos, fui a todo o tipo de competições, obtive alguns prémios e por isso fui convidado para a Orquestra Sinfónica da Academia de Artes do Cairo, uma grande e boa orquestra. Na minha primeira época normal, era uma cidade tão grande que eu pensei que seria fácil começar o trabalho. Mas esqueci-me que não é a mesma cultura, que não são iguais a nós na sua mente. Fui lá e pensei que só teria que os organizar, mas não foi o caso. E eles ensinaram-me algo que foi a coisa mais importante que me poderiam ter ensinado, no sentido prático da música. Mas ninguém na Suíça, ou Alemanha, ou França me poderia ensinar, é a forma como vão para um projecto. Para eles é o tempo presente que é importante, não o projecto que pode estar no papel, ou o projecto de que se fala. É quando eles sentem realmente que o projecto existe que se envolvem. É muito difícil entender como eles reagem neste aspecto, mas se soubermos a energia que podem despende em algo que queiram, que possam fazer, e são muito bons artistas, se soubermos como são, como funcionam no seu interior, então percebemos que têm razão. Eles nunca vêm sentar-se num ensaio para estarem ausentes, para isso não vêm. Por isso, quando vão é porque querem. Aí comecei a perceber que eles tinham razão. Temos que fazer algo para que se invente o projecto de forma a que esteja realmente presente. Quando consegui responder a esta questão fiquei contente porque eles me ensinaram algo que era muito importante.

Por isso não é um evento musical, mas sim alguma experiência, e é através da interacção humana que podemos aprender muitas coisas. Pessoas diferentes, de culturas diferentes ensinaram-me muito. Como os albaneses que não têm trabalho, um dos países mais pobres que se possa imaginar, e quando têm um instrumento nos dedos e nas mãos são as pessoas mais felizes que conheço.

Passei tanto tempo a fazer música apenas por diversão, são profissionais como outros mas são felizes com o que fazem. Assim, cada país tem algo que podemos aprender e este é o meu maior prazer neste tipo de profissão e actividade, aprender como as pessoas entram na arte e vivem este tema.

16 – Última pergunta: sendo professor de maestros e fazendo Workshops de direcção por todo o mundo, o que espera da nova geração de maestros e qual espera que seja o seu contributo?

E.S.: Quando eu comecei a fazer alguns cursos para maestro era uma troca, eu obtive muitas coisas de alguns maestros, e quando vi as necessidades, achei que devia fazer o mesmo, é normal, devemos transmitir às novas gerações, mas em 85 eram muito poucos, eram raros estes cursos. E é um bom sinal que agora apesar de não haver muitos, há pelo menos alguns. Também significa que o período da não crítica, de não haver possibilidade de erro, acabou. O que é muito bom porque os maestros são tão humanos como os outros. Significa que a colaboração e a relação entre todos os músicos está numa boa evolução porque há colaboração. Há cultura, autoridade porque temos que decidir algumas coisas, mas vai no bom caminho porque já não é a forma tirânica ou ditatorial de tocar em orquestra ou de dirigir. Estou muito confiante porque isso mudou definitivamente. Também estou muito envolvido em dar apenas os melhores instrumentos aos maestros que querem saber algo sobre dirigir, nos dois principais aspectos de ouvir e saber expressar música. Se puder organizar, estruturar e ajudar a que estes aspectos resultem facilmente fico contente. E estou confiante de que assim será. O que eu não pretendo, ou que sou contra, é que as possibilidades do indivíduo sejam diminuídas. Vi que todos os maestros que vêm aos meus cursos são bastante diferentes e são mais eles próprios do que eram antes, por isso estou confiante de que não irão imitar mas sim ser eles próprios.

ANEXO B – GUIA (EXCERTO DO IRISH TUNE DE PERCY GRANGER)

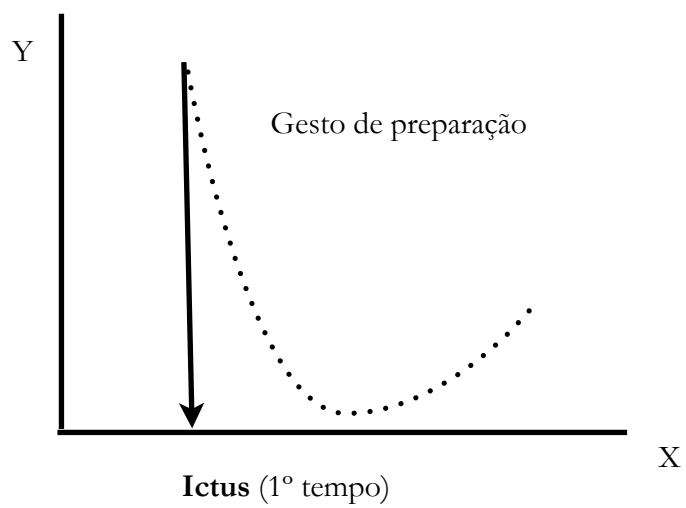
Tempo	Flowingly ♩ = c. 80			
Form	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 16 17 16 </div>			
Meter	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 8 8 8 8 </div>			
Melody	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> A1 B A2 C D1 D2 E A3 </div>			
Harmony	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> F Major C Maj. (brief mod.) C7 F V7 D1 D1 D2 E A3 </div>			
Orch & Texture	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> mixed mellow br, saxes, low wws. dark timbres medium low tessitura homophonic w/rel. fast har. rhythm </div>			
Style	predominantly legato			
Dynamics	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <i>mf</i>/<i>pp</i> melody <i>pp</i> accomp. + countermel. <i>f</i>/<i>mp</i> <i>fff</i>/<i>f</i> dim. → <i>pp</i> </div>			
<p>*Mel. in bar./ten. register countermel. in sop. voice.</p>				

Example 14 (continued)

Tempo	1st speed			
Form	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 16 16 </div>			
Meter	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 8 8 </div>			
Melody	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> A1 B A2 C D1 D2 E A3 </div>			
Harmony	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> V7(9) D1 V7 D1 I V7(9) D1 V7 D1 D2 E A3 </div>			
Orch & Texture	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> high ww.s transparent texture medium high tessitura mostly 5-pt. writing </div>			
Style	predominantly legato			
Dynamics	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <i>p</i>/<i>pp</i> <i>pp</i>/<i>ppp</i> <i>mf</i>/<i>mp</i> cresc. → <i>mf</i>/<i>f</i> <i>f</i> </div>			
<p>*Mel. in sop. voice except for phrases A2 & C where mel. is in alto voice.</p>				

slightly slower
slow off lots
(d mi⁹)
super climax on beat 3

ANEXO C – MARCAÇÃO DO 1º TEMPO (PLANO BIDIMENSIONAL)



ANEXO D – ÍCONES DE COMPASSOS

1 4 	2 4 	3 4 	4 4 	5 4 	6 4 	3 2 	4 2
				(3 + 2) (2 + 3)			

3 8 	6 8 	5 8 	5 8 	9 8 	12 8
		(3 + 2)	(2 + 3)		

7 8 (3 + 2 + 2) 	8 8 (3 + 3 + 2) 	9 8 (3 + 3 + 3) 	10 8 (2 + 3 + 2 + 3) 	11 8 (2 + 3 + 3 + 3)
(2 + 3 + 2) 	(3 + 2 + 3) 	(2 + 2 + 2 + 3) 	(2 + 2 + 3 + 3) 	(3 + 3 + 3 + 2)
(2 + 2 + 3) 	(2 + 3 + 3) 	(2 + 2 + 3 + 2) 	(3 + 3 + 2 + 2) 	(3 + 3 + 2 + 3)
				(3 + 2 + 3 + 3)

ANEXO E – CARTAZ DO CONCERTO

**ATENEU ARTÍSTICO
VILAFRANQUENSE**

**ORQUESTRA
INTEMPORALIS**

**13 DE SETEMBRO
21.30**
ENTRADA LIVRE

MAESTRO • RUI SILVA

apoios:

-
-
-

ANEXO F – PROGRAMA DE CONCERTO

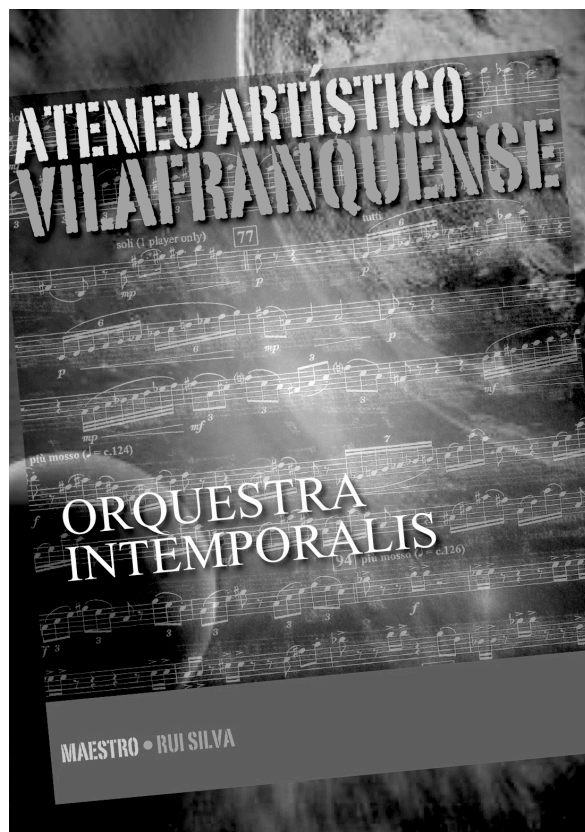
ENQUADRAMENTO

Este concerto realiza-se no âmbito da apresentação final do Mestrado de Direcção leccionado pela Universidade de Aveiro. Esta performance faz parte também do estudo feito para a Dissertação - *Três estágios progressivos para a performance* - a ser apresentada posteriormente na Universidade.

CONSTITUIÇÃO DA ORQUESTRA

Flautim	Marco Silva	Sax. Barítono	Luis Martins
Flauta	Armindo Marques	Trompa	Pedro Pereira
Flauta	Raul Peralta	Trompa	Rui Claro
Flauta	Rossana Silva	Trompa	Fausto Mirrado
Flauta	Nélia Viana	Trompa	Filipe Cordeiro
Oboé	Sílvia Correia	Trompete	Ruben Supelos
Oboé	Hélder Silva	Trompete	Nuno Moreira
Fagote	Mário Rico	Trompete	Jorge Barroso
Fagote	João Magalhães	Trompete	Fernando Ferreira
C. Fagote	Cidália Torres	Trompete	Lino Lisboa
Cl. Requinta	Cátia Rocha	Trompete	André Gomes
Clarinete	Nuno Maldonado	Trombone	Henrique Ruivo
Clarinete	Rui Cocharra	Trombone	José Conde
Clarinete	Pedro Conceição	Trombone	Rodrigo Lage
Clarinete	Bruno Melo	Bombardino	Gonçalo Marques
Clarinete	Tiago Ferreira	Bombardino	João Garcia
Clarinete	Catarina Batista	Tuba	Pedro Florindo
Clarinete	Lina Silva	Tuba	Carlos Santos
Clarinete	Paulo Ferreira	Tuba	José Batista
Clarinete	Edgar Cantante	C. Cordas	Nelson Fernandes
Clarinete	Américo Russo	Percussão	Paulo Carvalho
Clarinete	Nuno Pereira	Percussão	Paulo Assunção
Clarinete	Bruno Madureira	Percussão	Sérgio Costa
Cl. Alto	Luis Silva	Percussão	Sandro Andrade
Cl. Baixo	Ana Pratas	Percussão	Tânia Mendes
Sax. Alto	André Cabica	Percussão	Gil Faria
Sax. Alto	Ricardo Branco	Piano	Carlos Garcia
Sax. Alto	Sérgio Cura	Harpa	Rebeca Csalog
Sax. Alto	Filipe Mendes		
Sax. Tenor	Artur Mendes		
Sax. Tenor	Hélder Madureira		

APOIOS:





RUI MIGUEL DE ARAÚJO E SILVA

Nasce a 7 de Agosto de 1978 em São Cosme do Vale (Vila Nova de Famalicão). Entra no mundo da música aos 6 anos pelos ensinamentos do seu avô Francisco Silva, e com 8 anos ingressa na Banda Marcial de Amoso. Actua também em várias Bandas de Música do Minho, entre as quais se destaca a Banda de Música de Famalicão onde faz vários concertos a solo como Clarinetista. Nesta mesma Banda participa na Orquestra Ligeira "Alla Breve" com a qual grava um CD. Em 1988 ingressa no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian em Braga, na classe do professor José Matos. Em 1994 transfere-se para o Conservatório do Porto onde tem aulas com o professor Moreira Jorge. Por esta altura frequenta o Curso de Direcção do INATEL com os maestros Agostinho Caineira e Aurélio Pinho e o curso de Verão de jovens músicos da mesma instituição. No ano de 1998 faz provas e ingressa na Banda de Música da Força Aérea. Posteriormente prossegue os estudos no Conservatório de Música D. Dinis na Classe do professor Francisco Ribeiro onde conclui o 8º grau de Clarinete. Frequenta várias "Master Class" com professores como Joaquim Ribeiro, Nuno Silva, Luís Gomes, Rui Martins, Hermann Stephan, entre outros. Em 2001 faz provas para o curso de Sargentos Músicos do quadro permanente da Força Aérea e é admitido. Em 2003 e 2004 participa no III e IV Workshops de Direcção de Banda, tendo como professores os Maestros Délio Gonçalves e Jo Konjaerts (professor do Conservatório de Música de Maastricht). Nesse mesmo ano participa no "Master Class" de Direcção de Banda, organizado pela Escola de Música do Conservatório Nacional, tendo como professor o Maestro Mitchell J. Fennell. Ainda em 2004 inicia funções como Maestro e director pedagógico da Banda de Música da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense - SMFOG. Em Outubro do mesmo ano grava um CD com a Big Band da SMFOG. No ano de 2005 ingressa no Curso de Direcção para Orquestras Bandas e Coro, com o Maestro Roberto Perez. Em Julho de 2007 conclui a Licenciatura em Ciências Musicais ministrada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa e candidata-se ao Mestrado de Direcção da Universidade de Aveiro para o qual é aceite. Neste mesmo mês participa no Encontro Internacional de Música em Szeged na Hungria com a Banda de Música da SMFOG. Em Julho de 2008 frequenta o Workshop de Direcção de Bandas e o de Direcção de Orquestra promovido pela Orquestra Filarmonia das Beiras, ambos com o Maestro Ernst Schelle. No presente ano, frequentou o V Curso Internacional de Arte Orquestral, variante de Direcção de Orquestra, sob a direcção artística e pedagógica do professor e Maestro Ernst Schelle. Actualmente é 1º Sargento da Banda de Música da Força Aérea onde desempenha o papel de 1º Clarinete, Maestro da Banda de Música da SMFOG e está a terminar o Mestrado de Direcção.

PROGRAMA DE CONCERTO

Short Ride in a Fast Machine (from "Two Fanfares for Orchestra") de *John Adams* arr. de *Richard L. Saucedo*

Esta obra foi encomendada para o concerto de abertura do Festival de Great Woods, Massachusetts a 13 de Junho de 1986. Foi executada pela Pittsburgh Symphony Orchestra dirigida pelo Maestro Michael Tilson Thomas. Esta obra minimal consiste numa sucessão de fragmentos rítmico-harmónicos em oposição ao batimento dos wood blocks, que vai criar uma impressão de retardamento nesta longa cadência.

Gagarin de Nigel Clarke

Gagarin foi escrita para o Dr. Matthew George e para a Ensemble Sinfónica de Sopros da Universidade de St Thomas, Minnesota EUA. Está escrita em três andamentos: 1 - Estrada Para as Estrelas; 2 - Órbita; 3 - Regresso a Casa. Yuri Alexeyevich Gagarin, que cresceu no campo, foi o rapaz soviético que se tornou o primeiro homem no espaço. Em Gagarin, o autor Nigel Clarke tentou capturar o espírito da "corrida ao espaço". *Estrada Para as Estrelas* descreve o importante lançamento da primeira nave espacial pilotada, capturando a excitação de todos os envolvidos e a força do carácter de Gagarin. *Órbita* olha para o júbilo que Gagarin deve ter experienciado e para o impacto que ver a Terra do espaço deve ter tido nele. *Regresso a Casa* é a celebração na forma de uma dança folk Russa.

Big Bang de Rui Silva

Esta obra é composta por cinco quadros principais, dispostos numa estrutura cíclica em forma de espelho. O primeiro movimento surge do ruído de fundo e leva-nos ao caos construtivo dos primórdios do Universo, onde a instabilidade de vários elementos, que se densificam, provoca uma acumulação de energia. Surge o segundo quadro, que nos apresenta a origem da vida e a sua evolução. Nele podemos sentir o frenesim da interacção dos vários organismos e apercebermo-nos do seu papel na complexa teia universal. O terceiro quadro aparece-nos como o momento central da peça, onde o espaço temporal se encontra em suspenso e no qual o criador em êxtase observa a sua criação. No quarto quadro acabamos novamente por nos envolver numa agitação desenfreada que nos leva ao último andamento, cuja instabilidade provoca uma desagregação da matéria a qual produz uma acumulação de energia e a liberta numa grande explosão cósmica. E como num ciclo de vida e morte tudo desaparece nas sombras do espaço profundo.

Scootin' on Hardrock (Three Short Scat-Jazzy Dances) de *David R. Holsinger*

Esta obra foi encomendada pela Grand Island High School Symphonic Band e pela Band/Orchestra Boosters Club. Hardrock é o nome da antiga estrada principal da cidade de Shady Grove, Texas. Esta cidade prosperou nos seus primeiros 20 anos, mas, com o passar do tempo foi-se degradando. Holsinger mostra-nos numa passagem rápida, o que actualmente se encontra quando se caminha por essa rua, como por exemplo casas e estábulos abandonados, o cemitério e uma igreja que foi incendiada.

ANEXO G – INQUÉRITO AOS MÚSICOS

Departamento de Comunicação e Arte
Mestrado em Música - Direcção

Inquérito

Técnicas de Ensaio *Três Estágios para a Performance*

Rui Miguel de Araújo e Silva

Coordenação e Orientação:
Prof. Doutor António Vassalo Lourenço

Aveiro, 20 de Setembro de 2009

Caríssimos colegas,

No âmbito do desenvolvimento do meu trabalho académico, necessito de fazer um inquérito que tem como objectivo final a avaliação de procedimentos utilizados em ensaio os quais serão posteriormente analisados e caracterizados.

Dados Pessoais

Instrumento_____

Habilitações musicais_____

Profissão_____

Sexo M ☐ F ☐

Idade_____

Nos ensaios da Orquestra *Intemporalis*, foram abordadas algumas técnicas de aquecimento e afinação em grupo.

1.1 Relativamente ao aquecimento assinalado com X, com qual das seguintes situações concorda:

a) O aquecimento deve ser feito apenas individualmente, sendo da responsabilidade do instrumentista.	
b) O aquecimento deve ser feito numa primeira fase individualmente (antes do ensaio), e numa fase seguinte em colectivo (no ensaio).	
c) O aquecimento deve ser feito apenas em colectivo no ensaio, sendo da responsabilidade do maestro.	
d) O aquecimento não é necessário.	
e) Não concordo com nenhuma das hipóteses apresentadas.	

1.1.1 Se escolheu a última opção, indique qual o método de aquecimento que deve ser utilizado.

1.2 Na sua opinião que tipo de materiais devem ser utilizados no aquecimento feito em conjunto:

a) Exercícios com escalas (utilizando o método da Grande Escala Matriz)	
b) Corais	
c) Marchas	
d) Combinação de vários exercícios (escalas, corais, marchas)	
e) Outros	

1.2.1 Se escolheu a última opção, indique que outro tipo de materiais.

1.3 Coloque por ordem crescente de importância (1-10; sendo 1 o menos importante e 10 o mais importante) os aspectos que experienciou no tipo de aquecimento feito na semana de trabalho da Orquestra *Intemporalis*.

a) Interligação dos vários naipes da orquestra	
b) Preparação para o trabalho a realizar	
c) Afinação	
d) Equilíbrio e mistura sonora	
e) Aperfeiçoamento dos fundamentos musicais (articulações, dinâmicas, progressões harmónicas, tonalidades, células rítmicas, entre outros)	
f) Concentração auditiva	
g) Timbre	
h) Conectar maestro e músicos	
i) Criação de um ambiente cooperativo entre todos os elementos da orquestra	
j) Antecipação de problemas técnicos	

1.4 Classifique a importância do aquecimento no rendimento do ensaio.

Muito importante	
Importante	
Alguma importância	
Pouco importante	
Nenhuma importância	

1.5 Relativo à afinação escolha uma das seguintes opções:

a) A afinação deve ser feita apenas individualmente, com recurso a um afinador	
b) A afinação deve ser feita numa primeira fase individualmente (antes do ensaio), e numa fase seguinte em colectivo (no ensaio)	
c) A afinação deve ser feita apenas em colectivo no ensaio, sendo da responsabilidade do maestro.	
d) A afinação não é necessária.	
e) Não concordo com nenhuma das hipóteses apresentadas	

1.4.1. Se escolheu a última opção, indique qual o método de afinação acha que deve ser utilizado.

1.5 Relativamente ao método de afinação utilizado, classifique:

Excelente	
Bom	
Suficiente	
Insuficiente	
Mau	

O processo utilizado na preparação das obras, baseou-se em três estágios, cada um dos quais com objectivos bem definidos.

2.1 Escolha qual o tipo de abordagem entende ser mais eficaz no ensaio de uma obra (assinale com X).

a) Macro - Ensaiai a obra na sua globalidade, começando sempre pelo início	
b) Micro - Ensaiai apenas os elementos mais difíceis	
c) Macro Micro Macro	
d) Micro Macro	
e) Nenhum destes	

2.1.1 Se escolheu a última opção, indique que tipo de abordagem deve ser utilizado.

2.2 Até que ponto acha que foram alcançados os objectivos dos três estágios propostos. Faça à avaliação numa escala de 1 (não alcançado) a 5 (totalmente alcançado):

1º Estágio <i>Primeira Leitura</i>	a) Adquirir uma visão generalizada da obra	
	b) Tempo	
	c) Pulsação Geral	
2º Estágio <i>Aperfeiçoamento dos conteúdos</i>	d) Precisão	
	e) Afinação	
	f) Equilíbrio e Mistura	
	g) Estilo	
	h) Articulações	
	i) Dinâmicas	
	j) Correção ao nível rítmico, melódico e harmónico	
	l) Estabelecer ligações	
	m) Fraseado	
	n) Focar a audição dos músicos	
	o) Tensão e repouso musical	
	p) Textura	
	q) Timbre	
3º Estágio <i>Interpretação</i>	r) Contextualização dos fragmentos ensaiados no estágio anterior no todo da obra	
	s) Ideia musical	
	t) Criação de atmosferas	
	u) Criatividade	
	v) Movimento e direcção melódica rítmica	

Sendo o concerto final o culminar de um processo de trabalho, avalie de 1 (Mau) a 5 (Muito bom) os seguintes pontos: a performance, os ensaios e o maestro.

a) Recepção pela orquestra das metodologias implementadas em ensaio	
b) Grau de progressão da orquestra desde o primeiro ensaio até ao concerto final	
c) Eficácia das metodologias de ensaio aplicadas	
d) Aproveitamento do tempo de ensaio	
e) Relação tempo de ensaio, performance final	
f) Preparação no conhecimento das partituras	
g) Eficiência do maestro e eficiência do plano de ensaios	
h) Plano criativo do maestro	
i) Interpretação e mensagem musical do maestro	
j) Conexão da orquestra	
l) Concerto final	
m) Cativação do público	
n) Repertório	
o) Comodidade da execução das peças em concerto	

Em poucas palavras elabore um crítica em relação à performance final, ao papel do maestro, e ao trabalho desenvolvido.
